



श्री अक्षराय भांडे
(जन्म : २३-१-१९०१)

અ પં છુ

૨૯

ગંગાજળા વિદ્યાપીઠના કર્મચારીઓએ શ્રી ડાહરભાઈને ૬૦ વર્ષ પૂરાં થાય તે સમયે તેમની પશ્ચિપૂર્તિ નિમિત્તે તેમના લખેલા વિવિધ વિષયોના લેખો જે છટાછવાયાં સામયિકોમાં છપાયેલા હતા તેમનો સંગ્રહ કરી અંચાકારે બહાર પાડવાનો સંકલ્પ કર્યો હતો.

આજે તેમના મિત્રો, સાથીઓ, ગંગાજળા વિદ્યાપીઠના અધ્યાપકો તથા વિદ્યાર્થીઓ અને અન્ય કર્મચારીઓ આ સંગ્રહ છપાવી તેમના ચરણમાં “ નૈવેદ્ય ” રૂપે ધરી કૃતાર્થતા અનુભવે છે.

અક્ષીઆગાશી
પોલી પ્રિન્ટિંગ
૨૦૧૮

શ્રી ડાહરરાય માંકડ પશ્ચિપૂર્તિ સન્માન સમિતિ

શ્રી ડાહરરાય રંગીલદાસ માંકડ

(પરિચય)

એમનો જન્મ કચ્છમાં વાગડ તાલુકામાં જન્મી ગામે પોત, સુદ, ૧૫, સંવત ૧૯૫૮ એટલે શુક્રવાર તા. ૨૩-૧-૧૯૦૨ ના રોજ થયો હતો.

એમના વડીલોનું મૂળ ગામ નવાનગર રાજ્યનું નોડિયા હતું. એમના પિતાશ્રી નોડિયામાં કરદમ્સમાં અવલ કારકૂન હતા. એટલે અંગ્રેજી ચાર ધોરણ સુધીનું એમનું અભ્યાસ નોડિયામાં થયું.

એમનું લમ શ્રી નૌતમશાસ્ત્ર સા. છુચનાં ન્યેષ્ટ પુત્રી પુષ્પમાલતી સાથે ઈ. સ. ૧૯૧૬માં થયું હતું. તે કાળનાં પાંચ, છ અને સાત ધોરણ તેઓ રાજકોટની આર્ટ્સ હાઈસ્કૂલમાં અભ્યાસ કરતા. પછી સાતમા ધોરણની એટલે મેટ્રિકની ઉલ્લી ટર્મમાં એ રાજકોટની સૌરાષ્ટ્ર હાઈસ્કૂલમાં ગયા અને ત્યાંથી ૧૯૨૦માં મેટ્રિક પાસ થયા. એ હાઈસ્કૂલમાં તેઓ પહેલે નંબરે અભ્યાસ કરતા.

પછી ૧૯૨૦ના જુનમાં એમણે જુનાગઢની બહાઉદ્દીન કોલેજમાં વિનયન વિદ્યાશાખામાં પોતાનો અભ્યાસ શરૂ કર્યો. ઈન્ટરનું વર્ષ પણ ત્યાં જ કર્યું. પણ ઈન્ટરની પરીક્ષા કરાંચી કેન્દ્રમાંથી આપી. અને પછી કરાંચીમાં એમના મામા ડૉ. દોલરાય હિંમતરાય ઝાલાને ત્યાં રહી એમણે ૧૯૨૪માં બી. એ ની પરીક્ષા ડી. જે. સિંઘ કોલેજમાંથી સંસ્કૃત ઑનર્સ અને ગુજરાતી સાથે બીજા વર્ગમાં પસાર કરી. પછી ૧૯૨૭માં એમ. એ.ની પરીક્ષા સંસ્કૃત અને ગુજરાતી સાથે બીજા વર્ગમાં પસાર કરી.

૧૯૨૪માં બી. એ. પાસ થયા તેમાં કોલેજમાં એ બીજો નંબર હતા. એટલે એમને ફેલોશિપ મળી તે ૧૯૨૭ સુધી ચાલી. ૧૯૨૭ના જુનમાં તેઓ એ જ કોલેજમાં એટલે ડી. જે. સિંઘ કોલેજમાં સંસ્કૃતના લેક્ચરર તરીકે નિમણા. ૧૯૨૭ થી ૧૯૪૭ સુધી તેમણે એ જ કોલેજમાં પહેલાં લેક્ચરર, પછી આસિ. પ્રોફેસર અને પછી પ્રોફેસર તરીકે કામ કર્યું. આ કાળ દરમિયાન તેમણે સંસ્કૃત અને ગુજરાતી બંનેનું અભ્યાસ કર્યું.

તે પછી ૧૯૪૭ના માર્ચમાં હિન્દના ભાગલા પડ્યા તેના છ મહિના પહેલાં એમણે કરાંચી છોડ્યું અને ગુજરાતમાં આણંદ પાસે વલ્લભવિદ્યાનગરમાં, વિદ્યુલભાઈ પટેલ મહાવિદ્યાલયમાં ગુજરાતીના પ્રોફેસર તરીકે કામ સ્વીકાર્યું. ત્યાં તેઓ ૧૯૪૭ થી ૧૯૫૩ના માર્ચ સુધી રહ્યા, તે દરમિયાન ૧૯૪૮ના માર્ચથી બે વર્ષ સુધી વિદ્યુલભાઈ પટેલ મહાવિદ્યાલયના આચાર્ય તરીકે તેમણે કામ કર્યું.

૧૯૫૩ના માર્ચમાં વલ્લભવિદ્યાનગર છોડીને તેઓ જામનગર પાસે અક્ષીઆખાડામાં આવીને રહ્યા અને ત્યાં દરબાર ગોપાલદાસ મહાવિદ્યાલયની સ્થાપના કરી તેના આચાર્ય તરીકેનું કામ સ્વીકાર્યું. તે પછી ૧૯૬૦ના જુનમાં તેમણે કોલેજનું આચાર્યપદ ઊડ્યું અને માત્ર સંસ્કૃતના પ્રેક્ટિસર તરીકે કામ કરવાનું રાખ્યું. હજી પણ એ જ રીતે કામ કરે છે.

કરાંચીમાં ૧૯૨૩માં તેઓ ત્યાંના તે વખતના ભારત સરસ્વતીમંદિરમાં, પહેલાં પાર્ટટાઈમ અને પછી પૂર્ણ સમયના શિક્ષક તરીકે કામ કરતા. ૧૯૨૪માં એ કામ ફરીને પાર્ટટાઈમ કરી નાખ્યું અને ૧૯૨૭માં એ કોંગ્રેસ મૂવી દીધું. દરમિયાન એ સંસ્થાના આચાર્ય તરીકે પણ એમણે કામ કર્યું હતું. તે પછી ૧૯૩૧-૩૨માં એ સંસ્થાનું નામ શારદામંદિર પડ્યું. એમનો એ સંસ્થા સાથેનો સંબંધ, પહેલાં શિક્ષક તરીકેનો અને પછી વ્યવસ્થાપક સમિતિના સભ્ય તરીકેનો તે ૧૯૪૭ સુધી આણું રહ્યો.

૧૯૨૨-૨૩માં એમણે ડી. જે. સિંધ કોલેજમાં ગુજરાતી મંડળની રચના કરી અને પ્રો. ડી. પી. ત્રિવેદીની દોરવણી નીચે એ સંસ્થા સારી ખીલી. ૧૯૨૩માં કરાંચીમાં એન્જિનિયરીંગ કોલેજ શરૂ થઈ ત્યારે આ મંડળ બંને કોલેજ માટે સામાન્ય મંડળ તરીકે રહ્યું અને ઘણાં વર્ષો સુધી આ બંને કોલેજના સામાન્ય મંડળ તરીકે આ ગુજરાતી મંડળ રહ્યું.

પ્રો. ડી. પી. ત્રિવેદીની પ્રેરણાથી એમણે કરાંચીમાં ગુજરાતી ગ્રેજ્યુએટસ એસોસિએશન નામે સંસ્થાની સ્થાપના કરી અને દૈનિક વર્ષ સુધી આ સંસ્થાએ કરાંચીમાં બહુ સારું કામ કર્યું. મુખ્યત્વે એમના જ પ્રયત્નોથી સિંધ હિસ્ટોરીકલ સોસાયટીની સ્થાપના કરી અને એના તેઓ મંત્રી બન્યા હતા. ૧૯૪૫-૪૬માં શ્રી કેવળરામ દયારામ, ગિરુમલના સહકારથી એમણે કરાંચી સંસ્કૃત એસોસિએશનની સ્થાપના કરી અને એના તેઓ મંત્રી બન્યા. આ સંસ્થાએ આખા સિંધમાં સંસ્કૃતની પરીક્ષાઓ શરૂ કરી અને ૧૯૪૬માં મુંબઈ યુનિવર્સિટીની માન્યતા મેળવી, એમ. એન.ના વર્ગો એન્થીઅન્ટ ઇન્ડિયન કલ્ચરમાં શરૂ કર્યાં. પણ આ બધી પ્રવૃત્તિ ઓગસ્ટ ૧૯૪૭માં પડી ભાંગી. એમને જ લીધે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની બેઠક કરાંચીમાં ભરાઈ હતી.

૧૯૪૭ના માર્ચમાં જ્યારે એમણે કરાંચી છોડ્યું ત્યારે કરાંચીની સમસ્ત ગુજરાતી પ્રજા તરફથી એમને માનવત્ર અને રૂ. ૪૦૦૦)ની ઘેલી અર્પણ થઈ હતી. આ રકમ તેમણે કરાંચીમાં ભળતા ગુજરાતીઓને મદદ કરવા પાછી આપી હતી. પાછળથી ભાગલા પછી આ રકમ પ્રકાશન માટે રાખવામાં આવી છે.

કરાંચીના વસંત દરમિયાન તેઓ ઘણી સંસ્થા સાથે સંબંધમાં હતા. એમના જ પ્રયત્નોથી ઈ. સ. ૧૯૩૪માં ગુજરાતનગર નામે ગુજરાતી ક્રાએપરેટીવ હાઈસિંગ સોસાયટીની સ્થાપના થઈ હતી. અને ગુજરાતનગરનો સંપૂર્ણ વિકાસ થયો હતો. એમણે પોતે પોતાને રહેવા માટે ત્યાં મકાન બાંધ્યું હતું જે પાછળથી વેચી નાખ્યું હતું.

એમની સાહિત્યપ્રવૃત્તિનો પ્રારંભ ૧૯૨૭ થી થયો હતો. એમનો પહેલો લેખ પાંચાલિપ્રસન્નાખ્યાનાદિ નાટકના કર્તા વિશેનો ભાવનગર સાહિત્ય પરિષદના રિપોર્ટમાં અને પુરાતત્ત્વમાં છપાયો હતો. તેમનો પહેલો અંગ્રેજી લેખ 'Bhagavadajjukiya and Bharatavakya' કલકત્તાના ઈન્ડિયન હિસ્ટોરીકલ ક્વાર્ટર્સમાં છપાયો હતો. તે પછી એમના ગુજરાતી લેખો ગુજરાતના 'કૌમુદી' જેવા મુખ્ય સામયિકોમાં છપાતા રહ્યા છે. એમના અંગ્રેજી લેખો પણ ભારતના સંશોધનના લખ્યપ્રતિષ્ઠ સામાયિકોમાં (જેનાં કે ઈન્ડિયન હિસ્ટોરીકલ ક્વાર્ટર્સ, જર્નલ ઓફ ધી ઓરિએન્ટલ સોસાયટી, જર્નલ ઓફ ધી લાંડાસ્કર ઓરિએન્ટલ રીસર્ચ ઈન્સ્ટિટ્યૂટ, ભારતીય વિદ્યા, પૂના ઓરિએન્ટલિસ્ટ, યુ. પી. હિસ્ટોરીકલ જર્નલ, અડિયાર લાઇબ્રેરી બુલેટીન, નાગરિક પ્રવારિણી સલાપત્રિકા વગેરે કરાચીમાં એમણે શ્રી ચંદ્રશંકર અમૃતલાલ ખૂચની સાથે રહીને 'નાગરિક' નામે માસિકરૂં સંપાદન સાત વર્ષ સુધી કયું હતું. અને પછી શ્રી ભવાનીશંકર વ્યાસ અને ચીમનલાલ ગાંધી સાથે રહીને એમણે 'ઊર્મિતુ' સંપાદન ચારેક વર્ષ સુધી કયું હતું. વિવેચનના માસિક તરિકે ઊર્મિએ સારી પ્રતિષ્ઠા મેળવી હતી.

એમનાં પ્રકાશનોની એક યાદી અન્યત્ર છાપી છે.

એમને ઈ. ૧૯૩૬ માં રણછતરામ સુવર્ણચંદ્રક એનાયત થયો હતો. ઈ. સ. ૧૯૫૨ માં એ ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની નવસારીની બેઠકમાં સાહિત્ય વિભાગના અધ્યક્ષ હતા, ઈ. સ. ૧૯૪૨ માં એમણે ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીના આશ્રયે વિદ્યાવિસ્તાર વ્યાખ્યાનમાળામાં બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૫૮ માં મ. સ. યુનિવર્સિટી ઓફ ગરોડા તરફથી વીઝીટીંગ પ્રોફેસર તરીકે તેમણે બે વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં. ઈ. સ. ૧૯૬૧ માં કાશ્મીરમાં ભરાયેલી આશ-ઈન્ડિયા ઓરિએન્ટલ કોન્ફરન્સમાં ઇતિહાસ વિભાગના પ્રમુખ તરીકે રહ્યા હતા. ઈ. સ. ૧૯૬૧ માં સુબર્ષ યુનિવર્સિટીના ઉપકમે ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનમાળામાં પાંચ વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં.

૧૯૫૩ના માર્ચથી તેમણે પોતાનો કાયમી વસવાટ અલિયાગાડામાં કર્યો. અહીં રહીને તેમણે શ્રી વિદ્યામંડળના આશ્રય નીચે અનેક શૈક્ષણિક સંસ્થાઓની સ્થાપના કરી. આજે આ ગંગાજળા વિદ્યાપીઠની સંસ્થાએ ગુજરાતભરમાં વિશિષ્ટ સ્થાન-ધરાવે છે. ૧૧

૧૯૫૩ પછી તેમની પ્રવૃત્તિ અનેકવિધ રહી છે. ભાવનગર, રાજકોટની અનેક કેળવણી સંસ્થાઓના સંચાલન સાથે તેઓ સંકળાએલા છે. હાલારના ડિસ્ટ્રિક્ટ ફૂલ બોર્ડના તેઓ ચેરમેન તરીકે રહ્યા છે. ૧૯૬૦-૬૧માં મુખ્યત્વે તેમના જ પ્રયાસથી ગુજરાત કેળવણી પરિષદ જેવી સલા યોગ્યનાં આવી હતી. જેને પરિણામે ગુજરાતના શૈક્ષણિક ક્ષેત્રમાં વિધ વિધ મતો ધરાવતા પ્રતિષ્ઠિત શિક્ષણ ગેએ મળીને ગુજરાતનું શૈક્ષણિક આયોજન ધરી કાઢ્યું.

સરકારની અનેક કમિટીઓમાં તે રહ્યા છે. સુબર્ષ સરકારે નીમેલી પ્રાયમરી એજ્યુકેશન ઈન્ડિગ્રેશન કમિટીના એ સભ્ય હતા. એસ. એસ સી. ઈ. બોર્ડના સભ્ય છે વગેરે. આમ આજે સાઠ વર્ષ પૂરા થાય છે ત્યારે પણ એમની પ્રવૃત્તિ એવી ને એવી જ ચાલુ છે.

શ્રી ડાહરરાય માંકડે લખેલાં પુસ્તકોની યાદી

1. Studies in Dhananjaya's Dasarupakam-1928 Karachi
2. The Types of Sanskrit Drama-1936 Karachi
3. Ancient Indian Theatre
4. યુગ્પુરાણમ્
5. Puranic Chronology 1951
6. Date of R̥gveda
7. Kalidāsa and the Gupatas
૮. સંસ્કૃત નાટ્યચાત્રના વિકાસની રૂપરેખા
૯. ભગવાનની લીલા - એક કથાકાવ્ય
૧૦. કાવ્યવિવેચન
૧૧. અર્થકાર પ્રવેશિકા
૧૨. પિંગળપ્રવેશિકા
૧૩. કથુ - સપાઠ બાલસાહિત્યમાળા, વડોદરા
૧૪. રુદ્રાધ્યાય ભાષાન્તર ૧૯૨૯
૧૫. શકાદય સમ્પ્રદાયોની ભાષાન્તર ૧૯૨૮
૧૬. સાહિત્યમીમાંસાના બે પ્રશ્નો. મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય ૧૯૫૮
૧૭. પ્રાચીન ભારતીય રંગમંચ (હિન્દી)
(Ancient Indian Theatre' ભાષાન્તર)

અનુક્રમણિકા

વિષય

પૃષ્ઠ

૧. શ્રી હોલરરાપ મોકક (પરિચય)...
૨. દી. બ. કેશવલાલ હ. ધ્રુવની વાક્યસ્ય સેવાની સૂચિ	૧
૩. ભગવદ્ગુણકમ્ (અનુવાદ)	૪૦
૪. અનુક્રુતિનું ચાયાતથ્ય (૧૯૪૮)	૫૯
૫. નાદચરાશ્ચર્યાનાં કેટલાંક રૂપો (૧૯૩૬)	૭૨
૬. સરસ્વતીચંદ્ર-એક સકલકથા (૧૯૫૬)	૮૩
૭. નવલકથા અને નવલિકા (૧૯૪૯)	૮૭
૮. કલ્પિક અવતાર (૧૯૪૨)	૯૮
૯. ઋગ્વેદમાં ઉત્તરમુખ (૧૯૩૦)	૧૦૩
૧૦. ચમ્પૂકથા (૧૯૨૯)	૧૧૦
૧૧. વિચારબળો (૧૯૪૯)	૧૨૨
૧૨. કાલિદાસની નાટ્યભાવના	૧૪૬
૧૩. અન્તાકરણ પ્રવૃત્તિનું પ્રમાણત્વ (૧૯૪૭)	૧૫૦
૧૪. કલામાં ક્વનિ (૧૯૩૫) ઊર્મિ વર્ષ ૨ અને ૨	૧૫૩
૧૫. એકાંકી નાટકો (૧૯૩૪) ઊર્મિ વર્ષ ૧ અને ૯	૧૫૬
૧૬. મૂર્તિ (૧૯૨૬)	૧૬૩
૧૭. યજ્ઞફલમ્-(ભાસકૃત?) (૧૯૪૦)	૧૬૬
૧૮. શાકુન્તલનું ભાષાન્તર	૧૭૧
૧૯. શર્વિલક	૧૮૧
૨૦. પાંડિત્યમંડિત રસિકતા	૧૮૫
૨૧. વેદાધ્યાયી ગંગા (૧૯૪૯)	૧૯૭
૨૨. વસન્તોત્સવ-એક હપમા કાવ્ય	૨૦૪
૨૩. હેર તો પીધાં છે ભણી ભણી	૨૦૯
૨૪. ભાષા (૧૯૪૯)	૨૧૮
૨૫. વાક્યવિચાર	૨૪૦
૨૬. ગુજરાતીમાં મૂર્દન્ય 'ડ' અને મૂર્દન્યતર 'ડ' (વૈશાખ સં. ૧૯૮૫)	૨૪૪
૨૭. હોળીનું મૂળ	૨૫૧
૨૮. નપુંસક એકવચન આકારાન્ત (૧૯૩૫)	૨૫૩
૨૯. નિરુક્તનું ભાષાન્તર (૧૯૪૪)...	૨૬૧
૩૦. સૂચિ	૨૬૬

નોંધ

લેખોના વિભાગો

- ૧ વિવેચન નં ૧, ૫, ૬, ૯, ૧૫, ૨૧
- ૨ ભાષાન્તર નં ૨
- ૩ પુરાતત્ત્વ નં ૩, ૪, ૭, ૮, ૧૬
- ૪ અવનોક્તિ નં ૧૭, ૨૦, ૨૨
- ૫ ભાષાસાક્ષી નં ૨૩, ૨૪, ૨૫, ૩૦
- ૬ પૃ ૬૩, ૬૪
- ૭ આ લખતે પાનઓ ઉપર જે લખાણ પછીથી પ્રસિદ્ધ કરવાની વાત કરી છે તે લેખના
 ૮ 'Paranic Chronology' નામના પ્રથમ અધ્યાયમાં છે
- ૯ પૃ ૮૫
- ૧૦ આ લેખ ગુજરાતી શાહિયના મુદ્દાઓમાં લેખમાળામાંથી એક છે. એ લેખમાળામાંથી ભાષા વિચારણા અને નવલકથા નવલિકા નામના ત્રણ લેખો અહીં દર્શાવ્યા છે તે એક સાથે મૂકવા ભેડાએ એ માળાનો નામક નામિકાનો એક નામ આ છાપની વળાંકે મળ્યા નથી તેથી છાપવો શકી ગયો છે. આ લેખમાળામાં ઈ સ ૧૦૧ થી ૧૯૪૦ વર્ષોના સ્મારિત્તિની વાત કરી છે
- ૧૧ પૃ ૧૦૩
- આ લખમા અગ્નિના સમય વિશે જે કંઈ કહ્યું છે તે પછી તેના વિશે લેખકના વિચારો બદલાયા છે જે તેમણે પોતાના Date of Rveda નામના પ્રથમ અધ્યાયમાં કર્યા છે
- ૧૨ પૃ ૧૨૨
- જુઓ પૃ ૮૭ અંગેની નોંધ
- ૧૩ પૃ ૧૫૦
- આ લખ લખાયા પછી એના ઉપર સંસ્કૃતિ ના આ કોમા જ એટલું વિદ્વાનોએ ચર્ચા કરી હતી

દી. બ. કેશવલાલ હ. ધ્રુવની

વાક્યમયસેવાની સૂચિ

નાંધ

અહીં જે સૂચિ આપી છે તેમાં ઉદ્દેશ આમ છે : (૧) મુ. કેશવલાલભાઈની જ્યન્તીનો આ પ્રસંગ છે તેથી એ પ્રસંગે એમણે કરેલી વાક્યમયસેવાનું સરવૈયું પ્રભુ પાસે મૂકી શકાય તે મૂકવું. (૨) શોધખોળના લેખકોને વારંવાર Reference માટે ઉપયોગી થઈ પડે એમ એમના મુખ્ય નવા સિદ્ધાન્તોનું વર્ગીકરણ કરી જાણવું.

આથી અહીં જે વિગતો જાણી છે તેમાં મુખ્ય દષ્ટિ મુ. કેશવલાલભાઈએ પ્રતિપાદિત કરેલા નવા સિદ્ધાન્તો સંગ્રહવાની છે. તેમ કરતાં 'કોઈક વખત માર્હિતી આપવાનો લોભ અટકાવી શકાયો નથી, છતાં એમનો કોઈ ખાસ સિદ્ધાન્ત સંગ્રહવો બાકી નહીં રહી ગયો હોય એમ આશા છે. તેમના જે જે પુસ્તકો તથા લેખોમાંથી આ સૂચિ તારવી છે તેની યાદી આ સાથે છે. ભાષાશાસ્ત્રમાં કાદમ્બરીનો ઉપયોગ નથી કર્યો. 'પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના'ને અંતે કોઈ પણ જાતની સૂચિ નથી તેથી એને માટે જરા વધુ વીગત આપી છે, તે એવી આશાથી કે એના અભ્યાસકોને એ ઉપયોગી થાય. દરેક પુસ્તક કે લેખનો ઉલ્લેખ કરતાં તેના પ્રથમોક્ષર જ લીધા છે અને તેની પછી નોંધેલા પૃષ્ઠસંખ્યાંક ઘણાંખરાં પુસ્તકોમાં તેના પ્રવેશક લેખના પૃષ્ઠસંખ્યાંકો છે એ તો સહુ કોઈ સમજી શકશે. સંસ્કૃત વિભાગમાં સામાન્ય રીતે કોઈપણ કૃતિની વીગત એના કર્તાના નામ નીચે સંગ્રહી છે. જેના કર્તાનું નામ મળ્યું નથી અથવા બીજી રીતે એના કર્તાના નામ નીચે એની વીગત નથી સંગ્રહી શકાઈ એવા ગ્રંથોની વીગત બીજા વિભાગમાં 'કૃતિઓ' નીચે આપી છે. સામાન્ય રીતે દરેક વિભાગમાં વર્ણાંબક ક્રમ અનુસરી શકાયો છે, એક ભાષાશાસ્ત્રના વિભાગમાં તેમ નથી કેમકે.

સૂચિ બનાવવામાં મારી જાણુ બહારના પોતાના અચુક અચુક લેખો તથા પુસ્તકો મને મોકલાવીને તથા અન્ય રીતે સહાનુભૂતિ જતાવીને મુ. કેશવલાલભાઈએ મને ખશ્તી કર્યો છે. ખરી રીતે, એમના એટલા સહકાર વગર, આ કાર્ય બની જ ન શકત.

આ અભ્યાસકોને આથી કંઈક પણ સરળતા થશે તો મારો આ પ્રયત્ન (જેની ઊણપોનું મને સંપૂર્ણ ભાન છે) સફળ થયો ગણીશ.

સંક્ષેપાક્ષરો

- ૧ અનુ = અનુભવબિન્દુ, ૧૯૩૨
- ૨ અશી = અમરુચતક આ. ૫, ૧૯૩૦
- ૩ અહુ = એશિયાઈ દુણો, ૧૮૨૧
- ૪ કંકક = કવિ દયારામ વિશે કંકક, જી. પ્ર. ૧૯૨૯.
- ૫ ગીગી = ગીત ગોવિંદ
- ૬ ગુકસા = ગુજરાતી કવિતા સાહિત્ય, જી. પ્ર.
- ૭ છાઘ = છાયાપટકર્ષર. ૧૯૦૨
- ૮ નાપ્રાદિ = નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન (જી. પ્ર.)
- ૯ ખઐઆ = પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના, ૧૯૩૨
- ૧૦ પકથે = પવનફૂલનો કર્તા ધોળી, જૈનસાહિત્યસંશોધક, પુ. ૧, અં. ૧. ૧૯૨૭
- ૧૧ પપ્ર = પરાકર્મની પ્રસાદી.
- ૧૨ પ્રદ = પ્રતિમા દશરથ, ૧૯૨૮ ની આવૃત્તિ
- ૧૩ પ્રપ્ર = પ્રધાનની પ્રતિષ્ઠા, આ. ૨, ૧૯૨૩
- ૧૪ પ્રહુઅં = પ્રતિમાનું હુત અંગ, જી. પ્ર.
- ૧૫ પ્રાગુક = પ્રાચીન ગુર્જર કાવ્યો, ૧૯૨૭
- ૧૬ પ્રેમા = પ્રેમાનન્દના માસ, જી. પ્ર.
- ૧૭ મ = મધ્યમ, આ. ૨. ૧૯૨૧
- ૧૮ મુરા = મુદ્રારાક્ષસ, ૩ જી આવૃત્તિ (અગ્રેજી)
- ૧૯ યુઐત = યુગપુરાણના ઐતિહાસિક તત્ત્વો, ૧૯૨૧
- ૨૦ વાવ્યા = વાઙ્માપાર, ૧૯૦૫
- ૨૧ વિવંક = વિધિવત્તની કન્યકા, આ. ૩, ૧૯૨૧
- ૨૨ સ્વન = સ્વપ્નવાસવદત્તા પર નવો પ્રકાશ, પુરાતત્ત્વ પુ. ૩. અં. ૨.
- ૨૩ સ્વસુ = સ્વપ્નની સુન્દરી, આ. ૨, ૧૯૨૩.
- ૨૪ સકંઠિ = સમુદયુક્તનો કમપ્રાપ્ત ઉત્તરાધિકારી, જી. પ્ર.
- ૨૫ હરિ = હરિચન્દ્રાખ્યાન, ૧૯૨૭

અનુક્રમણી

સાહિત્ય

■ સંસ્કૃત સાહિત્ય

(૧) કૃતિઓ

(૨) કૃતિઓ

સંસ્કૃત સાહિત્ય (આતુ)

પ્રકીર્ણ

(૧) સંસ્કૃત ખાટય

(૨) પ્રાચીનપદ્ય પદ્યરચના

વૃત્તકસોદી

■ ગુજરાતી સાહિત્ય

ધૃતિહાસ

ભૂગોળ

પદ્યરચના

નકાસની પદ્યરચના

અને પદ્યીના કાળની

વ્યાખ્યાઓ (પદ્યરચનાની)

પ્રકીર્ણ

પરિશિષ્ટ-કોષ્ટકો વગેરે

સાહિત્ય

જ સંસ્કૃત સાહિત્ય

(૧) ઠર્તાઓ

૧. અદ્વૈત કે અદ્વૈતકુદૃશ (મુખાપિનાવલિ તથા શાર્ંગધરપદતિવાજો): (૧) તે ઈ. સ. ના દશમા શતક પહેલાંનો છે. (૨) તે અનુરધવનો વનની હશે. અમશ. ૧૦૬.
૨. અમરો: (૧) તે સાતમા સૈકાના છેવટમાં થયો. અમશ. ૧૧:૫અમશ. ૨૩૬ (૨) તે દક્ષિણેના (આધુક્યોની રાજધાની વાનાપીનો) રહીશ હતો. અમશ. ૧૧, ૧૮-૧૯: ૫અમશ. ૨૩૭-૩૮. (૩) એ જાતે સોની હતો. અમશ. ૧૧, ૨૨-૨૩. (૪) તેણે નીનિનાં મુકાકા કદાચ રચ્યા હશે. અમશ. ૨૫. (૫) તે સાતમો દાસ નથી, સર્જક કવિ છે. અમશ. ૨૬-૨૭. (૬) તેનાં અનુરુશતકને શુરુશતક કે શૃંગારશતક પણ કહેવાય છે, પણ તે યોગ્ય નથી. અમશ. ૩૧. (૭) તેણે અનુરુશતક ખરી રીતે શ્લોક ૩-૧૦૨ સુધીનું છે. અમશ. ૨૪૦.
૩. અર્ગટ: (રાજપુત, કવિ) તે દશમા સૈકા પહેલાંનો તથા અનુ પછીનો છે. અમશ. ૧૦૬-૭.
૪. અર્ધક: (કવિ). તે અર્જુનવર્મા (૧૩ મા સૈકાની અધવય) ની પૂર્વે થયો. અમશ. ૧૧૪.
૫. અર્ધધોપ: (૧) એ ઈ. સ.ના પહેલા શતકનાં બીજાંત્રીમાં ચરણોમાં થયો. ૫મ, ૯. (૨) શારીપુત્રપ્રકરણની રચના, કનિષ્ઠે કાશ્મીરમાં છેલ્લી બૌદ્ધ મહાસંગીતિ મેળવી તે પ્રસંગે, થઈ હશે. ૫અમશ. ૨૦૮. (૩) એની નકલ, મહાસંગીતિમાંથી ખોતાન તરફ ગયેલા કાઈ બૌદ્ધ સાધુએ સાથે, ત્યાં ગઈ હશે. ૫અમશ. ૨૦૯. (૪) ગપડીસ્તોત્રમાં ૧-૧૧ અને ૧૫, ૨૨ શ્લોકો સેષક છે. બાકીના સોળ શ્લોકો અધધોપના છે. ૫મ, ૪.
૬. અર્ધોગ્ય (અદંત): તે અર્જુનવર્માની પૂર્વે થયો. અમશ. ૧૧૩.
૭. અર્ધાવિલાસ: (સદ્ગુણિકણામૃતના ૧લા પ્રવાહની ૩૪ થી વિચિત્રા પાંચમા શ્લોકવાજો): તે કદાચ આચાર્ય ગોવર્ધન (ગીગાના જ્યેષ્ઠનો સમકાલીન) હોય. ગીગા, ૧૯.
૮. ઉમાપતિ (ગીગાના જ્યેષ્ઠનો સમકાલીન): એણે કૃષ્ણને નાચક કદાચીને કાઈક કાવ્ય રચ્યું હોવું જોઈએ. ગીગા, ૧૯.

૯. કાર્યવેશ્મ : તેણે પોતાની ડીકાઓનું નામ કુમારગિરિરાજ્ય રાખ્યું છે તે એ નામના કોઈ પર્વત ઉપરથી નહીં, પણ એ નામના રાજાનો એ અમાત્ય હતો તેથી તેના નામ ઉપરથી. પૃષ્ઠ, ૩૬-૩૭.

૧૦. કાલિદાસ : (૧) અશ્વધોષની પહેલાં થયો. તેનું બહુ જ વિશ્વસનીય કારણ એ છે કે સૌન્દર-નન્દના ૧,૩૬ અને ૭,૩૮ માં શાકુન્તલ તથા વિક્રમોર્વશીની અનુક્રમે છાપ છે. પૃષ્ઠ, ૮ : બીજું કારણ. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૦૯. (૨) તે ઈ. સ. પૂ. ૫૦ લગભગ થયો. પ્રૃષ્ઠ, ૬-૧૪. (૪) તે અગ્નિમિત્રનો આગ્રિન ન હતો. પૃષ્ઠ, ૧૪. (૪) તેનું વતન ઉત્તરચીની હતું. પૃષ્ઠ, ૧૭. (૫) તેનાં કાવ્યોનો રચનાક્રમ : કુમાર, માલ, વિક્રમ, શાકુ, મેધ, રઘુ. પૃષ્ઠ, ૧૭-૨૩. (૬) ઋષુસંહાર, નવોદય, સેતુબંધ, શ્રુતમેધ અને શૃંગારતિલક રઘુકારની કૃતિઓ નથી. પૃષ્ઠ, ૨૪.

(૧) વિક્રમોના પાઠો પૃષ્ઠ. ૨૫-૩૩. (૨) વિક્રમોના ચોથા અંકના અપભ્રંશ શ્લોકો પ્રસિદ્ધ છે. પૃષ્ઠ, ૩૩-૪. (૩) તે અપભ્રંશ શ્લોકો પ્રાકૃતપિંગળકારની પહેલાં ઉમેરાઈ ગયાં હતા. પૃષ્ઠ. ૩૪. (૪) માલવિકાની પરિડકૌશિકી બાલજી પરિવાજિકા છે. પૃષ્ઠ, ૨૨. (૫) માલવિકાનાં ઇલિતકનો શ્લોક રચનાર શર્મિષ્ઠા કાલિદાસની સમકાલીન કે પૂર્વગામી કવયિત્રી હતી. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૬૬. (૬) શાકુન્તલમાંની પ્રેમપત્રિકા શૌરસેનીમાં નોંધેલ, મહારાષ્ટ્રીમાં નહીં. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૧૪. (૮) શાકુન્તલની પ્રતાવનાનો ઈસીસિંઝ પ્રતિકનો શ્લોક તથા તેની પ્રેમપત્રિકાનો શ્લોક ગીતિમાં મળે છે તે આપાંમાં નોંધેલ. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૬૫. (૮) મેધહત રઘુકારનું રચ્યું નથી. તેનો રચનાર બીજો કાલિદાસ છે. તે બીજા ચન્દ્રગુપ્તના કાળમાં થયો. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૩૫. એનો કર્તા કાલિદાસ બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સાધિવિગ્રહકે તરિકે કુન્તલ થયો હતો. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૩૫.

૧૧. કાશિકાકાર : એનો સમય ભર્તૃહરિ પછી છે. એહુ, ૧૮-૨૦.

૧૨. કુમારદાસ : (જાનકીહરણનો કર્તા). (૧) એનું જન્મનામ કૃતલ હતું. (૨) એનો સમય ડામ સૈકા પછી અને દેમા સૈકા પહેલાં ગણાવો નોંધેલ. પૃષ્ઠ૨૨, ૧૧૧-૧૧૨.

૧૩. શુણ્ઠક : (૧) ગાહાસત્તસર્ગમાં (૨,૬૦) શુણ્ઠક સંદા છે, તેનું સંસ્કૃત રૂપ શુણ્ઠ છે. એના ઉપરથી નવો તદ્દભવ શુણ્ઠક થયો, અને તેના ઉપરથી સં. શુણ્ઠક થયું. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૬૯.

૧૪. ગોવિન્દસ્વામી : (જેનો શ્લોક વિકટનિત્યાના શ્લોકની સાથે જ છે તે) (૧) તે ઈ. સ.ના નવમા સૈકા પહેલાં થયા. ગાહાસત્તસર્ગમાં તેની એક ગાહા (૩, ૫૫) છે. અમરા, ૧૦૮.

૧૫. ચન્દ્રક (કારમીરી કવિ) : તેણે નાટકો લખ્યાં હશે. તે ઈ. સ.ના પાંચમા સૈકામાં થયો હશે. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૪૧.

૧૬. ચન્દ્રગુપ્ત (બીજો) : તેણે સારી કૃતિઓ લખી હશે, જેથી ઉત્તરચીનીની વિદ્યાપીઠે તેનો સત્કાર કર્યો. પૃષ્ઠ, ૧૧, પૃષ્ઠ૨૨, ૨૨૮. (૨) તેણે નાટ્યશાસ્ત્ર સંબંધી કોઈ અન્ય રચ્યો હશે. પૃષ્ઠ૨૨, ૨૨૮.

૧. પાછળથી મેધકાર કાલિદાસ રઘુકારથી લિપ્ત છે એવા મન તેમણે બહાર કર્યા છે. જુઓ પૃષ્ઠ૨૨, ૨૩૦-૩૫.

૧૭. ચન્દ્રગોમી (આન્દ્રવ્યાકરણનો પ્રવર્તક): તે વમ્બરાતનો ગુરુ હતો, એટલે તેની પહેલાં થઈ ગયો.
ગુપ્તો વમ્બરાત. એહૂ, ૧૮-૨૦.
૧૮. જ્યદેવ (ગીગોનો કર્તા): (૧) એની જન્મચૂંમિ બંગાળમાં આવેલ કેન્દુલી ગામ છે. ગીગો.
૯. (૨) આ જ્યદેવ, જન્દરાસવૃત્તિ (= જન્દોવૃત્તિ)ના લખનાર જ્યદેવથી, એને
રનિમંજરીના કર્તા જ્યદેવથી ભિન્ન છે. ગીગો. ૨૩-૨૪. (૩) તેને શહિણી નામે બીજી
સ્ત્રી નહોતી. ગીગો, ૨૪-૨૫. (૪) તેને આદિભક્તાકવિ ગણવા જોઈએ. ગીગો. ૨૬-
૨૮. (૫) તે સંસ્કૃતમાં પ્રખ્યાત કાવ્યો રચનાર પ્રથમ કવિ છે. ગીગો, ૩૫. (૬) તેના
સંસ્કૃતમાં પ્રાકૃતની અસર છે. ગીગો, ૪૨. (૭) તેના ગીગોની વાચના, ગીગો, ૪૭-
૪૯. (૮) ગીનગોવિન્દનો શ્લોક ભાગ. ગીગો, ૪૮-૪૯. (૯) ગીગોનાં પદો તથા
જન્દો. બન્નેનો રચનાર જ્યદેવ જ છે. ગીગો, ૪૯. (૧૦) ગીગો. ઈ. સ. ૧૧૭૫ સ્થાપુ.
ગીગો. ૫૧.
૧૯. દિહનામ (બૌદ્ધ નૈયાયિક): તેનો સમય ઈ. સ. ૩૦૧-૫૦ સુધીમાં. પૃષ્ઠ, ૧૨.
૨૦. દિષ્ણેક (સક્રિતમુક્તાવધિમાં જેનો ઉલ્લેખ છે તે): તે ૧૦મા સૈકા પૂર્વે થયો. અશ, ૧૧૦.
૨૧. ધનપાલ (શ્વેનામ્બરી): ધારાના ભોજ માટે એણે તિશ્વશમ્બરી નાને કથા સંસ્કૃતમાં રચી
હતી. પાર્શ્વમ્બરી પણ તેણે લખી છે. (તેનો સમય ૧૧મો સૈકા છે.) પૃષ્ઠ, ૨૮૭.
૨૨. ધનપાલ (દિગમ્બરી): ભવિષ્યતઃકહાનો કર્તા. પૃષ્ઠ, ૨૮૭.
૨૩. ધર્મકીર્તિ (બદંત): ઈ. સ.ના ૮મા સૈકા પૂર્વે તે થયો. અશ, ૧૦૩.
૨૪. ધોયી (પવનદૂતનો કર્તા): (૧) તેનું નિવાસસ્થાન નવદ્વીપ કે ચિન્મયપુર હતું. પકધો, ૧૦૨.
(૨) તેણે ત્રણ અથવા વધુ પ્રબંધ રચ્યા હોવા જોઈએ પકધો, ૯૨. (૩) તેનું પવનદૂત.
ઈ. સ. ૧૧૭૮માં સ્થાપુ હશે. ગીગો, ૨૦.
૨૫. નરસિંહ (કવિ): તે ૧૦મા સૈકા પહેલાં થયો. ગાહાલક્ષ્મણની એક ગાદા (૪,૪) કાંચ,
આ કવિની હોય. અશ, ૧૦૬.
૨૬. ન્યાસકાર: કાશિકાકાર પછી. એહૂ, ૧૮-૨૦.
૨૭. પતંજલિ: (૧) મહાભાષ્યકાર પતંજલિ બોલિકાપુત્ર હતા તેમજ ગોનર્દના રહીશ
હતા, જ્યાં વાસ્ત્યાયનના કામમુત્રમાં ઉલ્લેખાયેલ ગોનર્દય અને બોલિકાપુત્રથી તે
ભિન્ન છે. સ્વમુ, ૧૫. (૨) તેનું મૂળ ગામ ગોનર્દ હતું. તે પાટલિપુત્રના
નિશાળ રચતા હતા. સ્વમુ, ૧૫. (૩) તેના મહાભાષ્યમાં ભાસના
બાધ્યચરિતનો ઉલ્લેખ છે. સ્વમુ, ૧૬-૧૭. (૪) તેનું મહાભાષ્ય વ્યાડિની
સંગ્રહનો સંશ્લેષ છે. સ્વમુ, ૧૯-૨૦.
૨૮. પુણ્ય (કવિ): તે કદાચ અદ્ભુતપુણ્ય હોય. અશ, ૧૦૬.
૨૯. પુલિન: તે બાણનો ગુરુ હતો. અશ, ૧૦૭.

૩૦. પુ'કે (કવિ), અર્જુનવર્માની પહેલાં. અશ, ૧૦૮.
૩૧. પ્રવરસેન (સેતુબન્ધનો કર્તા) (૧) તે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાની પુત્રી પ્રભાવતીગુપ્તાનો પુત્ર હતો પચ્ચૈઆ, ૨૩૬. (૧) બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં જ તે કુન્તલની ગાદીએ આવ્યો. પચ્ચૈઆ, ૨૩૬. (૩) તે મોસાળ પક્ષની અમરને લીધે વૈષ્ણવ થયો હશે પચ્ચૈઆ, ૨૭૨. (૩) તેણે સેતુબન્ધ ઈ. સ ૪૧૪ માં લખ્યું. પચ્ચૈઆ, ૨૭૩ (૫) તે મેઘકાર કાવિદાસનો મિત્ર હતો પચ્ચૈઆ, ૨૭૫
૩૨. બાણ પહેલાં તેણે પદ કાદમ્બરી રચી હતી, પછી ગરમા રચવા માડી, પછી તે પૂરી કરી શક્યો નહીં તેના દીકરા પુલિને, પિતાના મૃત્યુ પછી, મૂળ પદ કાદમ્બરી ઉપરથી આ ગદ્ય કાદમ્બરી પૂરી કરી અશ, ૧૧૪.
૩૩. ભમ્ચુ (= ભત્તુ = ભત્તુ) તે બાણનો ગુરુ હતો અને મૌખરી રાજાઓના આશ્રયે કનૌજમાં રહેતો મુરા, ૧૪.
૩૪. ભટ્ટિ (૧) તે વલ્લભીના બીજા ધ્રુવસેનના અને તેના પુત્ર ચોથા ધરસેનના સમયમાં (ઈ સ ૬) ૭મું શતક) થયો અશ, ૧૮, પચ્ચૈઆ, ૨૨૦ (૨) એ ધ્રુવસેનનો અમાત્ય હતો પચ્ચૈઆ, ૨૨૦ (૩) ભટ્ટિકાવ્ય, ૧૦, ૧૪ માં 'પતિ' ને અહીં 'પતિ' નોંધ્યો. પચ્ચૈઆ, ૫૬ (૪) ભટ્ટિકાવ્ય, ૧૩, ૧૮ માં કારણકવને અહીં કારણક નોંધ્યો. પચ્ચૈઆ, ૫૭
૩૫. ભટ્ટેન્દ્રરાજ તે અભિનવનો ગુરુ હતો તે દશમાં સૈકામાં થયો અશ, ૧૧૪
૩૬. ભર્તૃહરિ (વાક્યપદાધીનો કર્તા). તે વસુરાતનો શિષ્ય હતો, તેથી એની સત્તા ઈ સ ૩૫ લગભગ ગણાય એહુ, ૧૮-૨૦ (૨) ઇતિહાસે નોંધ્યો ભર્તૃહરિ, આનાથી વિભ છે. એહુ, ૧૬.
૩૭. ભામહ તે બાણથી પ્રાચીન છે, માટે તેને છઠ્ઠા શતકના અન્તમાં મુદાય પચ્ચૈઆ, ૨૮૨-૮૩
૩૮. ભારવિ (૧) તે ચોથા શતકમાં થયો પપ્ર, ૨૧૮-૧૯ (૨) મુદ્રાપદ્ધતિ (સર્ગને અતિ સ્વચ્છ મુદ્રા મુકવાની પદ્ધતિ)નો પ્રત્યક્ ભારવિ ગણાય પચ્ચૈઆ, ૨૧૯ (૩) કિશોરનો ભારવિ, અવન્તિસુન્દરીયામાં દણ્ડીએ ઉલ્લેખેવ ભારવિથી વિભ છે પચ્ચૈઆ, ૨૧૯ : મુરા ૧૮
૩૯. ભાસ (૧) તે પુષ્પમિત્ર શુગના સમય (ઈ સ ૫ બીજા સૈકા) માં થયો સ્વસુ, ૧૦-૧૩ (૨) તે ઉત્તરાષ્ટ્રનો વતની હતો સ્વસુ, ૧૪. (૩) તે ધર્મે વિષ્ણુભાગવત હતો, સ્વસુ, ૧૪-૧૫ (૪) ભાસ એ ગોત્રસંજ્ઞા છે. સ્વસુ, ૧૪ (૫) તેણે વિષ્ણુધર્માનામે એક કાવ્ય લખ્યું હતું સ્વસુ, ૧૫ પચ્ચૈઆ, ૨૦૫ (૬) તેનાં ભગનાકથોમાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ છે જ સ્વસુ, ૯ (૭) તેના પુરાણ પ્રયોગો, સ્વસુ, ૧૭-૧૯ (૮) તેનાં નાટકોનો અન્યાય — મધ્યમ, પ્રતિમા, બિરુદમ અભિષેક, પ્રતિષ્ઠા, સ્વપ્ન, બાલચરિત,

દત્તવાક્ય. કવચહરણ, અવિભાંગક, પંચરાત્ર. (દરિદ્રચારુદત્ત અને દૂતવંદેતક્યનો સમય નિર્ધારી શકેતો નથી) સ્વસ્તુ, ૨૨-૨૪. (૯) અભિષેક, દત્તવાક્ય, દૂતવંદેતક્ય ને ઊદ્ભવ ભાસનાં રચેલાં નથી. પ્ર૬, ૧૯. પચ્ચૈઆ, ૨૦૫. (૧૦) ભાસને, ભામહાત્મકાર ૪, ૪૨ (હુતોનેન મમ બ્રાતા ૦) અનુક્રમે એ શક્ય નથી. પ્ર૩, ૨૭-૨૮ (૧૧) એને કોઈક નાટ્યશાસ્ત્ર બાણીનું હતું, પણ તે આજે મળે છે તે ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર નહીં. પચ્ચૈઆ, ૨૧૩. (૧૨) ભાસની કૃતિઓનું ખાસ લક્ષણ, તેમાં બહુ પાત્રો હોય છે એમ બાણે કહ્યું છે તે પ્રતિભાદશરથને અનુક્રમે. એમાં ત્રીશિક પાત્રો છે. પ્ર૬, ૨૦. (૧૩) એનાં પ્રસિદ્ધ નાટકો મૂળ નાટકોની સંક્ષિપ્ત પ્રતિકૃતિઓ છે. એ મંતવ્ય માન્યું જાય એમ નથી. પ્ર૬, ૨૨.

(૧) સ્વપ્નની વાચના (અત્યારે મળી છે તે) અખંડિત અને મૌલિક છે. તેના બધા પ્રસંગોનું સ્વપ્ન એક અથવા બીજા અર્થકારક-અર્થમાંથી મળી રહે છે. સ્વપ્નપ્ર, ૨-૫. (૨) સ્વપ્નની પ્રસ્તાવના પણ મૂળ મુજબ જ છે, કેમકે સાગરનંદીએ તેની નોંધ લીધી છે. સ્વપ્નપ્ર, ૫-૬. (૩) મધ્યમવ્યાયોગનું નામ મધ્યમ કે મધ્યમક છે. મ, ૫-૧૯. (૪) મધ્યમ કવિને રાજ્યાશ્રય મળ્યો તે પહેલાં રચાયું હશે. મ, ૨૦. (૫) મધ્યમમાં થયેલ વિરલ પ્રયોગો. મ, ૨૮-૨૯. (૬) દરિદ્રચારુદત્ત ખંડિત છે. મૃચ્છકટિક તેના ઉપરથી રચાયું. ઈ. સ.ના આઠમા સદક પહેલાં સ્વસ્તુ, ૧૧. (૭) દરિદ્રાંના આઠમા અંકનો હોય એવો એક એક સરસ્વતીકવચાભરણમાં મળે છે. એ શ્લોક એ જગ્યાએ મૃચ્છકટિકમાં નથી મળતો. સ્વસ્તુ, ૨૧. (૮) પ્રતિજ્ઞાંના બનાવો ઐતિહાસિક છે. પ્ર૩, ૧૬ (૯) પ્રતિજ્ઞાની જે બાળ્યા (ત્રીજા અંકની) ગણપતિ શાસ્ત્રીએ પ્રસિદ્ધ કરી છે તે ૧૪ માં સદક પછી લખાણી હશે. પ્ર૩, ૨૦-૨૧. (૧૦) પ્રતિજ્ઞાંને નાટિકા કહી શકાય નહીં. પ્ર૩, ૩૪-૩૫. (૧૧) પ્રતિજ્ઞાં. આર્યોનાં અવિભક્ત કુટુંબની પ્રાચીન ભાવનાનું સ્વરૂપ રજૂ કરે છે. પ્ર૬, ૧૨. (૧૨) પ્રતિભાદશરથ ખડું નામ હશે. પ્ર૬, ૧૩. (૧૩) પ્રતિજ્ઞાંને ઉલ્લેખ કરે બાગે નાટ્ય-લક્ષણરત્નકાશના ક્ષેત્ર સાગરનંદીએ કર્યો છે. પ્ર૬, ૨૨-૨૪. (૧૪) પ્રતિજ્ઞાં ઈ. સ. પૂ. ૧૬૫માં ખારવેલની બંધિ મથુરા ગયેલો પુષ્યમિત્ર પાંડો પોતાની રાજધાનીએ આવ્યો તે પ્રસંગે રચાયું હશે. પ્ર૬, ૨૪. (૧૫) પ્રતિજ્ઞાંમાં પંચમા અંક પહેલાં એક પ્રવેશક કે વિષ્કંભક ભાસે જરૂર મૂક્યો હશે. રાવણ સીતાનું હરણ કરવા આવે છે તેના પ્રવેશ તથા કાંચનપાર્શ્વ મૃગ તે રાવણનો માથો ખારીય છે તેની સ્થળના તેમાં થયેલ હોવી જોઈએ. તેની હુત વાચના (સ્વપ્નમાં સૂત્રી તેવી) અહીં જાણી છે. પ્રહુઅ, ૨૨૬-૨૭. (૧૬) અવિચારકનું મુદ્રિત ભરતવાક્ય એનું ખરું ભરતવાક્ય નથી. સ્વસ્તુ, ૨૪. (૧૭) કૃષ્ણભાવચરિતનો મંજુશ્લોક (સાર્વલમાં છે તે) ભાસનો રચેલો નથી. પ્ર૬, ૨૬. (૧૮) અભિષેક ભાસની કૃતિ નથી. સંસ્કૃતસાહિત્યના ઉત્તરકાળમાં સામાન્ય કાલિના કોઈ લેખકે એ લખ્યું હશે. પ્ર૬, ૧૭. (૧૯) અભિષેકનો ખરો ક્ષેત્ર, આશ્વર્થચૂડામણના ક્ષેત્ર, ચક્રિનમદ્યથી પણ ગોઠે છે. પ્ર૬, ૧૮.

૪૧. મનોહિત : તે વસુન્ધુ અને દિનાગનો ગુરુ હતો. તે પહેલાં ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં થયો પૃષ્ઠ, ૧૪.
૪૨. માધ : (૧) તેના પિતામહ સુપ્રભદ્રેને ધર્મલ રાજાનો એટલે વવભીના પ્રથમ શિલાદિત્યનો આશ્રય હતો. અશ, ૧૨-૧૪. (૨) તે ૭મા શતકના પહેલા ચરણને અન્તે થયો. અશ, ૧૪. એહ, ૨૦; પચ્ચેઆ, ૨૨૦.
૪૩. માતૃગુપ્ત : તે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના સમયમાં થયો. પૃષ્ઠ, ૧૧-૧૨.
૪૪. મેઠ કે ભટમેઠ (કાશ્મીરી કવિ) : તે બીજા ચન્દ્રગુપ્તના સમયમાં થયો. પૃષ્ઠ, ૧૨.
૪૫. યાસ્ક : એ ઈ. સ. ૫ દશમા શતકમાં થયો નામ્નાદિ, ૭૩.
૪૬. રત્ન (છમચ્છમિકા રત્ન અને રત્નસીકાર પણ એનાં નામ છે) તે અર્જુનવર્માની પૂર્વે થયો. અશ, ૧૦૬.
૪૭. રત્નાકર : નવમા શતકનો પૂર્વાર્ધ તેનો કાળ છે. અશ, ૧૧૦.
૪૮. રુદ્ર કે રુદ્રસક્ર : તે નવમા શતક પછી થયો. અશ, ૧૦૭.
૪૯. લીલાચન્દ્ર : તે નવમા શતક પછી થયો. અશ, ૧૧૪.
૫૦. વસુખન્ધુ (બૌદ્ધ) : એનો સમય ઈ. સ. ૨૬૦-૩૨૫ સુધીમાં છે. પૃષ્ઠ ૬, ૧૦; ૧૨; ૧૭.
૫૧. ચમુરત (વૈયાકરણ) : એ લગભગ ઈ. સ. ૩૨૫ માં થયો. એહ, ૧૮-૨૦.
૫૨. વાકપતિરાજ (ગદ્યકવિનો કર્તા) એ આઠમા શતકમાં થયો પચ્ચેઆ, ૬૭૬.
૫૩. વાત્સ્યાયન (ન્યાયવાર્તિકકાર) : એનો કાળ ૩૫૦-૩૭૫ સુધીનો ગણાય. પૃષ્ઠ, ૧૨.
૫૪. વાસુદેવ (ગવજ્જલિકા વાસુદેવ) : એ ૧૦મા શતકની પૂર્વે થયો ગણાય. અશ, ૧૧૦.
૫૫. વિકટનિતમ્બા : એ. ઈ. સ.ના નવમા શતકની પહેલાં ધર્મ. અશ, ૧૦૮.
૫૬. વિનિજ્ઞકા : એ આઠમા શતક પછી અને ઈ. સ. ૬૨૫ની પૂર્વે ધર્મ અશ, ૧૦૮.
૫૭. વિમલસૂરી (પદ્ધિચરિત્રનો કર્તા) : (૧) તે જન હતો. (૨) હરવંશચરિત્ર પણ તેની કૃતિ હશે પચ્ચેઆ, ૨૮૦, (૩) તે વરાહમિહિર અને માધ પછી ઈ. સ.ના સાતમા શતકના અન્તમાં થયો પચ્ચેઆ, ૨૮૧.
૫૮. વિશાખદત્ત (૧) તેણે રામાયણના કોઈ પ્રસંગ ઉપર ત્રીણ એક નાટક લખ્યું હશે સુરા, ૧૭ (૨) તે કનૌજના અવન્તિવર્મા મૌખરનો આશ્રિત હતો સુરા, ૧૧-૧૮. (૩) સુભાષિતાવલિમાં વિશાખદેવને નામે બે શ્લોકો છે તે આ વિશાખદત્તના નથી. સુરા, ૧૮. (૪) તેનું સુદરાસક ઈ. સ. ૫૮૫ માં રચાયું. સુરા, ૧૫ પચ્ચેઆ, ૨૨૦. (૫) સુરા, અક ૫ ૧૪-૧૫ માંનાં બે ભાષણો પદમાં છે ગદ્યમાં નહીં. પચ્ચેઆ, ૩-૪.
૫૯. વૃત્તિકાર (બદ). એ આઠમું શતક ઊતરતા થયો અશ, ૧૧૪.
૬૦. વ્યાડિ (વૈયાકરણ) : એ શુદ્ધ પહેલા થયો. સ્વસુ, ૧૯-૨૦.
૬૧. વ્યાડિ (કાસકાર) : એ શુદ્ધ પછી થયો. સ્વસુ, ૧૯-૨૦.

૧૨. સુખન્ધુ (કથા વાસવદત્તાના લખનાર) - (૧) તે ખીન્ન ચર્યુતના સમયમાં થયેલ હતો.
 ૧૩. પદ્મ, ૧૦-૧૧, નાપ્રાદિ, ૭૧, પદ્મૈઆ, ૧૧૮ (૨) તેને કુમારચુતે અમાર્ત્ય બનાવ્યો હતો. પ, ૧૨ (૩) તેની વાસવદત્તાકથા ઈ સ ૪૦૧-૨૫ માં લખાઈ પદ્મ, ૧૦-૧૧
૧૩. સૌભિક (કાવિદાસે માલવિકાંભા ઉલ્લેખે) (૧) એ નામ મરૂત સૌભિકનું પ્રાકૃત રૂપ છે. સૌભિક ગોકર્મણ છે, મિન્દુર્સરના અમાર્ત્ય સુખન્ધુ (વાસવદત્તાનાટ્યધારાને કર્તા)ની ગોકર્મણ, કદાચ સૌભિક હોય, તો આ સુખન્ધુ (૧) ઈ સ પૂ. ત્રીજી સદી) અને સૌભિક એક હોય પદ્મૈઆ, ૨૦૬-૧૦ (૨) કદાચ માલવિકાંભા બહુ જૂનો નાપ્રાદિ ભાષાસૌભિક હોય. પદ્મૈઆ, ૨૦૮
૧૪. શરણુભક્ત (ગીંગાના જ્યોતેનો સમકાલીન) (૧) તેણે કૃષ્ણને નામક કદાચ કોષ્ઠક. ૧૬, કવ્ય રચ્યુ હોયુ જોઈ એ ગીંગા, ૧૮
૧૫. શર્મિષ્ઠા (કવયિત્રી) કાવિદાસના માલવિકાંભાના જનિતકવાળા શ્લોકની તે રચનાર હતી. પદ્મૈઆ, ૨૬૬
૧૬. શિવવર્મા (કાવ્ય-નકાર) તે સાતવાહનનો મંત્રી હતો. પદ્મૈઆ, ૨૨૧
૧૭. શીલા (લઘુશિક્ષક) તે આઠમા સદી પહેલાં થઈ અપર, ૧૧૪
૧૮. શંકુક (મધુરનો જુવન) એ હર્ષના સમયમાં થયેલ અપર, ૧૦૯
૧૯. શ્રીધાલિત (તરગવર્ધનો કર્તા) તે સાતવાહન હાનનો આશ્રિત હતો. અપર, ૧૨૧ પદ્મૈઆ, ૨૦૨, ૨૬૬ (૨) તે જોનેતર હતો. પદ્મૈઆ, ૨૦૩ (૩) તેની તરગવર્ધને હારીતગચ્છના ચરણ વીરભદ્રના શિષ્ય નેમિયદ મણિના, શિષ્ય, મશે, તરમીલા નામે અનુવાદિત કરી હતી. પદ્મૈઆ, ૨૦૩ (૪) તરગવર્ધની રચના ગાથામાં હશે. પદ્મૈઆ, ૨૦૬
૨૦. શ્રીધરદાસ (સંકુક્તિકણ્ઠિતનો મ્ત્રી) તે ૧૨૦૫ માં થયેલ, પદ્મૈઆ, ૨૦૬
૨૧. હર્ષ (૧) રત્નાવલિ વર્ણને કર્તા હર્ષ ને 'હ' વિવક પદ્મૈઆ, ૧૨ (૨) આ હર્ષ સાપસંવત્સરાજના કર્તા અને ગદ્યકર્તા તેમજ રિંગાનુશાસનના કર્તા હર્ષવર્ધનથી જિજ્ઞાસુ છે. ૧૩. વિવક, ૬૨-૬૪ (૩) તેના નાટકોના રચનાક્રમ—પ્રિયદર્શના, નિવિદાનંદ રત્નાવલિ વિવક, ૬૫ (૪) પ્રિયદર્શિકાનુ નામ પ્રિયદર્શના છે. વિવક, ૬૪

સિદ્ધાન્ત સંસ્કૃત સાહિત્ય (યાદુ):

(૨) કૃતિઓ

૧. અનર્ઘશઘવ: (૧) તેમાં વૈશેષિક પરિવાજકર્તૃ ઉલ્લેખ છે. પ્રમ, ૨૨. (૨) તેના કર્તા સુરારિ ઈ. સ.ના દશમા શતક પછી અને બારમા શતકની પૂર્વે થયો. પ્રમ, ૧૨૦. ૩૬
૨. આયાર ને સંયગડ: (૧) આયાર અને સંયગડ જૈન શુતોમાં આચીનતમાં છે. પઞ્ચમ્યા, ૧૫૧. (૨) તેના પ્રથમ શુતસ્કંધ સુધીમાં સ્વામીના રચેલ છે. પઞ્ચમ્યા, ૧૭૦. (૩) સુધમાં સ્વામી વીર સંવત ૨૦માં નિર્વાણ થયા, આમ આ એ શુતો ઈ. સ.પૂ. પૂર્વમા શતકના બીજા અરણમાં રચાયો. પઞ્ચમ્યા, ૧૭૧. ૩૬
૩. કર્પૂરમંજરી: ઈ. સ. ના નવમા શતકમાં તે રચાણી. પઞ્ચમ્યા, ૨૭૮.
૪. કાવ્યમીમાંસા: તેમાં મેઘાવિરક્તકુમારદાસાદ્યો જાત્યન્ધા: છે તેને બહેલો જાત્યન્ધા: નોઈએ. અશ, ૧૧૩.
૫. કુંવલયુમાલા (કથા): એ ઉદ્યોતનસરિએ ઈ. સ. ૭૭૭માં રચી. પઞ્ચમ્યા, ૨૮૦.
૬. ગાહ્યાસત્તસઈ: તેમાંની પરકમ્ભરસ અને કર્ષિઅસ્સ મુદ્રાની ગાથાઓનો રચનાર સમુદ્ર-ચુત હશે. પઞ્ચમ્યા, ૨૬૭. તેમાં જે વિક્રમાદિત્યનો ઉલ્લેખ છે તે કદાચ બીજો અન્દ-ચુત હોય. પ્રમ, ૧૧.
૭. ઘટકર્પર: (૧) એ મેઘદૂત ઉપરથી કવિને સમ્યુ હશે. છાંદ, ૩૦. (૨) એ આસપુક્ત રચના છે. છાંદ, ૩. (૩) નુલોદ્યાદિ યમકકાવ્યો કરતાં તે આચીન છે. છાંદ, ૩૦. (૪) તે ઈ. સ.ના દશમા શતકથી પૂર્વેનું છે. છાંદ, ૩.
૮. ત્રિપિટક: તેના સંયુદ્ધોને ઈ. સ. પૂ. ચોથા શતકના પહેલા અરણમાં રચેલે સ્વર્ણમયું. પઞ્ચમ્યા, ૧૭૬.
૯. દશકુમારચરિત: તેની છાપેલી પૂર્વપાઠિકા દણ્ડીની લખેલી તૃતી. નાપ્રાદિ, ૭૧.
૧૦. દેવીચન્દ્રગુપ્ત: એના ૭ કે સાત અંકો હશે. સુર, ૧૫.
૧૧. પાતાલવિજય કે જામ્યવનીજય: એનો કર્તા વૈયાકરણ પાણિનિ હોય જ. નહીં: એનો કર્તા તો ભારવિથી પણ મોડો છે. પઞ્ચમ્યા, ૨૩૧.
૧૨. પાર્વતીપરિણય: (૧) એ બાણનું નથી. પ્રમ, ૨૪, (૨) તેના કર્તાનું નામ વામન બાણ કે અભિનવ બાણ હતું. તે ૧૫ મા શતકમાં થયો. પઞ્ચમ્યા, ૨૩૧.
૧૩. પુરાણો: તે મૂળ સંસ્કૃતમાં જ લખાયાં હતાં. પઞ્ચમ્યા, ૧૩૭. અન્યત, ૨૭.
૧૪. પ્રતિમાનિરુદ્ધ: નાટ્યદર્શણમાં પ્રતિમાનુરુદ્ધ છપાયું છે તે પ્રતિમાનિરુદ્ધ નોઈએ. પ્રદ, ૧૩.
૧૫. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર: તેનાં ૩૨, ૬૬; ૩૨, ૭૪; ૩૨, ૯૯; ૩૨, ૧૦૮; ૩૨, ૧૬૯- એ દશાન્તો અપખંડમાં નથી, પ્રાકૃતમાં જ છે. પઞ્ચમ્યા, ૨૮૩-૮૫.

- ૧૬ મહાસારત " જાતુગૃહદાહપર્વના ૧૪૯ મા અધ્યાયના ૨૨, ૨૪, ૨૫ શ્લોકોની વાચના મૂળ
શ્લેષ્ઠ ભાષામાં હતી તેની પૂરી ચર્ચા તથા વાચના પદ્યૈશ્વ્યા, ૧૪૦-૪૬માં આપી છે
- ૧૭ મૃચ્છકટિક, શ્લોક દરિદ્રોને મૃચ્છકટિકપે સંસ્કાયુ, નીનકઠ નામે લેખકે મૃચ્છકટિકને પણ
સંસ્કાયુ છે આ નીલકંઠ ઈ સ ૧૭૧૨ પહેલાં થયો મૃચ્છન્ના ૧૦મા અકનો ધૂતાનો
પ્રવેશ આ નીનકઠે ઉમેર્યો છે સ્વયમ્, ૨૨
- ૧૮ યુગપુરાણ (૧) તેની શુદ્ધ વાચના યુગ્મેત ૨-૫માં આપી છે. એ સુશર્મા કાવ્યથી બહુ
મોડુ નહીં રચાય હોય તેના કર્તાનું નામ મર્મ છે મર્મ ગોત્રસદા એ સ્મૃત્તર્મા જ
રચાય હવે, પ્રાકૃતમા નહીં, યુગ્મેત, ૨૬-૨૮.
- ૧૯ રમ્યાવિસાર } જુઓ નીચે સ ૨૬
રામજન્મ
૨૦. રામાયણ (૧) અધ્યાયકાંડના ૧૦૭મા સર્ગનો ત્રીજો શ્લોક ક્ષેપક છે પ્રક, ૧૭ (૨)
અરણ્યકાંડના ૬૪મા સર્ગમાં 'સર્વક્ષિનિભ્નાં'વાળો શ્લોક છે તે ક્ષેપક છે પ્રક, ૧૬.
- ૨૧ વાસવદત્તાનાટ્યધારા તેનો ઉલ્લેખ અભિનવ કરે છે તેનો કર્તા સુબન્ધુ છે તે બિન્દુ-
સાર મૌર્ય (ઈ સ. પૂ ૩૪૪ થી ૩૩૬) નો અમાત્ય હતો, પદ્યૈશ્વ્યા, ૧૧૦-૧૧૧ (૨)
હંદીએ દંશકુમારનાં નેધિન અવન્તિકાનાટ્યધારા તે આ જ છે તેનું હર્ષરસિત પાત્ર તે
પ્રતિજ્ઞાનો હસક નામદિ, ૭૧
- ૨૨ વીણાવાસવદત્તા તેનો કર્તા શૈવ હોવો જોઈએ તે ૮મા પહેલાં ને કદાચ ૪થા શતક પછી
રચાયું હોય. પ્રક ૧૬-૨૦
- ૨૩ સ્વમરાઈ અંકહા, માં પૂ ૬૧૨મા અશુદ્ધિ છે તે પદ્યૈશ્વ્યા, ૫૮મા સુધારી છે
- ૨૪ સુતનિપાત જૂનામાં જૂનો બૌદ્ધ પદ્યાત્મક સમ્રાટ છે તે આપાર ને સ્થગડનો સમ્રાટીન
ગણાય તેમાં અનેક બૌદ્ધ લિંગપુષ્પોનાં સુતોનો સમ્રાટ છે પદ્યૈશ્વ્યા, ૧૭૪-૫
- ૨૫ સેતુબન્ધુ તેના ગણિતકોના ૫૬ જુ ૧ જુદા કર્તા હતા તે ગણિતકો મૂળમાં પાંચમા શતકની
આસપાસ 'ઉમેરાયા' પદ્યૈશ્વ્યા, ૨૭૪
- ૨૬ હરિવંશ તેના વિષ્ણુપર્વના ૮૩મા અધ્યાયમાં એ નાટકો લખવવાનું વર્ણન છે તે એ
નોટકોનાં નામ—રામજન્મ ને રમ્યાવિસાર નામદિ, ૭૨

સંસ્કૃત સાહિત્ય (આહુ).

પ્રકીર્ણ

૧ સંસ્કૃત નાટ્ય

૧. ગભર્કિ : એનું જ્ઞાન વાસવદત્તાનાટ્યધારાવાળા સુખન્ધુ જેટલું (ઈ. સ. પૂ. ૩-૪ થો સૈકા) જૂનું છે. પચ્ચૈઆ, ૨૧૦.
૨. નાટક : આ શબ્દ દ્વિભાષિક કાળ સુધી, પ્રયોગબંધની સામાન્ય સંજ્ઞારૂપે વપરાતો. રૂપકોનાં જુદા જુદા ભાગ હજી પડ્યા નહોતા. પચ્ચૈઆ, ૨૧૨ : મ, ૩૦ : રવચ્ચુ, ૨૦-૨૧.
૩. નાટકત્વ મૂળ : (૧) નાટકત્વ મૂળ પુરાણાં આખ્યાનોમાં છે. નાપ્રાદિ, ૭૧. (૨) તેની ઉત્પત્તિ તળપદી છે. નાપ્રાદિ, ૭૬. (૩) તેની મૂળ પ્રકૃતિ એકાંકી નાટક છે. મ, ૨૨. (૪) નાટ્યવિદ્યાની ઉત્પત્તિ ઈ. સ. પૂ. ૮-૯ માં સૈકામાં થઈ હશે મ, ૨૨, (૫) શર્યાતત્વ નાટક એકાંકી ને સંસ્કૃતાત્મક હતું. મ, ૨૩.
૪. નાટકોની. ભાષા : [૧] નાટકોમાં ભાષાના વપરાશનો વિકાસ કંઈક આવો છે : (૧) એક ભાષામાં. (૨) એક ભાષામાં પણ બે બોલીમાં (ત્યારે પ્રાકૃત બોલી જ ગણાતી). (૩) બે ભાષામાં (ત્યારે પ્રાકૃત ભાષા ગણાવા માંડી) મ, ૨૫-૨૭. [૨] નાટકમાં શૌરસેની બોલનારાં પાત્રોની કવિતા મહારાષ્ટ્રીમાં જોઈએ એ સંપ્રદાય સાતવાહનોના કાળથી ચાલુ થયો હશે. તે પહેલાં અથ તેમજ મૃગની જોઈએ એક જ હશે. તે કાળ પછી, આગળનાં નાટકોમાં (ભાસાદિના) કાંઈએ પછની શૌરસેનીને મહારાષ્ટ્રીમાં ફેરવી નાખી. પચ્ચૈઆ ૨૧૫.
૫. નાન્દી : તે તો પૂર્વરંગનું એક અંગ માત્ર છે. નાપ્રાદિ, ૬૯ : (૨) તેનો સ્ત્રવધાર નાટકના સ્ત્રવધારથી ફિત્ત હોતો. નાપ્રાદિ, ૭૦. (૩) આ જાતની નાન્દી ઈ. સ. પૂ. ખ્રીજથી ઈ. સ.ના છઠ્ઠા સૈકા સુધી પ્રચારમાં હતી પછી તો એ પણ મધ્યેને એને રચણે એક મંગલકથાક જ રહ્યો ને તેને નાન્દી સંજ્ઞા મળી નાપ્રાદિ, ૭૦.
૬. પૂર્વરંગ : (૧) પૂર્વરંગનું એક નિરણુ અંગ હતું. તેમાં ઘણી વિગતો આવતી. નાપ્રાદિ, ૬૯. (૨) તેનાં જૂઠાં અંગો નચ્યાના, આધિકારનાં છે, નટના નહીં. તેથી નાટકમાં એ વિસ્તાર કાઢી નાખવામાં આવ્યો. નાપ્રાદિ, ૬૦.
૭. રસ : શાન્ત રસ કાલિદાસના સમયમાં નાસ્તીકારાતો, પણ અશ્વઘુના પ્રેમતમાં સ્તીકારાતો. પચ્ચૈઆ, ૨૧૦.
૮. વૃત્તિ : પરાક્રમી સાલ્વતોએ પોષી તે સાલ્વતી : વિવાસી કેસિકોએ એટલે કૃષ્ણકૌશલોએ, અથવા વિદ્યોએ પોષી તે આ બે (આખ્યાનકાળ અને શ્રુતિકાળ સુધી આપણને, ખેચી, જાણ છે) વાણીના પર્ચાય ભારતી. એટલે સંસ્કૃત સાહિત્યની ભાષાશૈલીને એ નામ મળ્યું સંસ્કૃત અને સક્ષોભ જતાવે તે આરબતી. નાપ્રાદિ, ૭૪.

- ૯ સદૃક પ્રા સ્તંભ સ સાટ, ૧૦, (પ્રત્યક્ષ કરી બતાવવું) ઉપર છે પાંચેઆ, ૨૭૮
સદૃક પ્રાકૃત જમાનાની પેદાશ છે પાંચેઆ, ૨૭૮

૨ પ્રબંધાત્મક પદ્યરચના

- ૧ આરી કવિતાનો પહેલો રચના જ્યદેવ જ ગીગા, ૩૫
૨ એ પ્રમન્ધનુ બધારણ જ્યદેવે તેના સમયની પ્રાકૃત ગેર કવિતામાથી લીધું છે ગાગા, ૩૫-૩૭
૩ ગીતગોવિન્દના પ્રમન્ધની વિનક્ષણતા તેના અન્તર્ગત ટેકવાળા પ્રમન્ધમાં છે ગીગા, ૩૬
૪ ગીતગોવિન્દના પ્રમન્ધો આદ્યત સધિના તેમ જ અનાદ્યત સધિના છે ગીગા, ૪૧
૫ આ જાતની પદ્યરચનાના ગીતગોવિન્દના દેખાતા દોરો ગીગા, ૪૪-૪૬-૪૮-૪૯-૫૦-૫૧-૫૨

૩ વૃત્તકસોદી

એના કોપ્ટકો માટે જુઓ પરિશિષ્ટ, ૧

૪ ગુજરાતી સાહિત્ય

- ૧ અખો તેની સાહિત્યતૈયારી. અનુ ૨-૩.
૨ અનુભવચિન્તુ તે એક રમણીય બકાવ્ય છે અનુ, ૨ તેના વપરાયેલા જોડા અનુ,
૩ તેમા એક નવો જોડ-જોડો-વપરાયો છે મુદ્રિત પ્રતોમાં એને કુચ્છીઓ કહે છે તે ખોટું
છે તેમાં ચમકસાક્ષી છે અનુ, ૩
૩ અખ્યાવકાખ્યાન (પ્રેમાનંદનું) તેનો રચનાકાળ સં ૧૭૬૬ છે હરિ, ૨૭ તેની
૪ વિશિષ્ટતા, દરેક કથાના આરંભે એક અ-ચોક્તિ મૂકેલી છે તે છે ગુકસા, ૬૮૬
૪ ઉદાહરણ (જનાઈનનું) (૨) એ સ ૧૫૫૪, કાર્તિક, ૧૨, શુક્રવારે સમાપ્ત થયું પ્રાચુકા,
૧૩ (૨) એની કવિતા સાદા લોકગીતની કાઠિની છે પ્રાચુકા ૧૮ (૩) એનો
પદ્યબધ વિવિધ દેશીઓનો બનેલો છે પ્રાચુકા, ૧૮-૨૦
૫ કર્મણુ (સીતાહરણનો કર્તા) એ કોઈ રાજ્ય રાણા કે કોરનો કારંભારી હશે પ્રાચુકા, ૧૬
૬ કાન્હુદેપ્રબધ તે જોરામીપુરામાં અખેરાજે પદ્મનાભ પાસે સ્વાવરણનો હતો પ્રાચુકા, ૩
૭ ગુજરાતી કવિતા. (૧) જૂની ગુજરાતી કવિતાનો વિકાસ આમ થયો ૭ છંદ પદ્યકીર્તન,
આખ્યાનો રૂપકો, તત્ત્વચિન્તનની કૃતિઓ, વાર્તાઓ, અનુવાદો, ઐતિહાસિક, કાવ્યો પ્રેમા
નન્દથી નવો યુગ ગણાય કેમકે તેણે આખ્યાનસાહિત્ય સાથે કાવ્યસાહિત્યમાં પગલાં મોકલ્યા

- શુકસા. ૧૧૯. (૨) પ્રાચીન ગુર્જર કવિઓની જીવણી: અપ્રસ્તુત પ્રસ્તાવો, ચિત્રકાવ્યો, અલંકૃતિ ને ચમત્કારવર્ણન. શુકસા, ૧૧૯.
- જનાર્દન: (જિજ્ઞાસુના કર્તા): તેનું નિવાસસ્થાન વખતે અમરેલી હશે એના બાપનું નામ, સવારી નિર્માણ હતું. પ્રાગુકા, ૧૯.
- જયશેખરસુરિ: (પ્રબોધચિન્તામણીના કર્તા): (૧) એણે સં. ૧૪૧૮ પહેલાં દીક્ષા લીધી હતી. પ્રાગુકા, ૨૩. એણે સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને ગુજરાતીમાં કાવ્યો લખ્યાં. પ્રાગુકા, ૨૩. (૩) તેણે ખીન્ન ગુજરાતી કાવ્યો લખ્યાં હશે ખર્ગ, પણ મળે છે માત્ર એક પ્રબોધચિન્તામણિ. પ્રાગુકા, ૨૩. (૪) ગુજરાતી કવિ તરીકે તેના દરજ્જો જોયો છે. આ એક જ ગુર્જર કાવ્યથી એ પ્રથમ ૫ કિતનો સાહિત્યકાર છે. પ્રાગુકા, ૩૨.
૧૦. જયારામ: તેનો જન્મ સં. ૧૮૩૩માં થયો. કલકત્તા, ૩૬૧-૬૮.
૧૧. પ્રબોધચિન્તામણી: (૧) એ. ઈ. સના ૧૫ મા સત્કર્તા પહેલાં અરણ્યામાં રચાયું. એ ગુજરાતીમાં જૂનામાં જૂનું રૂપક છે. પ્રાગુકા, ૨૩. (૨) સંસ્કૃતમાં પ્રબોધચન્દ્રોદયાદિ નાટકો રૂપકાત્મક છે, પણ એ સાહિત્યસ્વરૂપ આવાં રૂપકોને અનુકૂળ નથી, તેથી જયશેખરસુરિએ કાવ્યોના આશ્રય લીધો એ રીતે કહ્યું છે. પ્રાગુકા, ૨૫. (૩) એમાં જૂજ જીણપો છે ખરી. પ્રાગુકા, ૩૬. (૪) એમાં માત્રાબંધ તથા લઘુબંધ બંને વપરાયા છે. પ્રાગુકા, ૩૭. (૫) એને ત્રિભુવનદીપક પૂણ છે. પ્રાગુકા, ૩૮.
૧૨. પ્રેમાનંદ: (૧) એને પુરાણીઓ સાથે ખડો થયો હતો. હરિ, ૨૩-૨૪. (૨) તેની સાહિત્ય-જાણ રોયારી. પ્રેમા, ૨. (૩) તેની શાળાની પ્રતિષ્ઠા ઘણી હતી. હરિ, ૧૦. (૪) એ નામના હોય ત્રણ કવિ હતા. હરિ, ૧૭. (૫) તેની પાંધરી ન પહેરવાની પ્રતિજ્ઞાની વાત ખોટી નથી. હરિ, ૧૯. (૬) તેણે રત્નોશ્વર સાથે જન્મ તથા દેશીની આપણે કરી હતી. હરિ, ૨૭. (૭) તેના નામે પ્રસિદ્ધ થયેલ નાટકો તેણે રચ્યાં હોય તો ના નહીં શુકસા, ૧૮૬; પ્રજ્ઞાપ્રભા, ૨૫-૨૬. હરિ, ૨૭. (૮) તેણે રઘુવંશનો અનુવાદ કર્યો હતો. પ્રેમા, ૨૭.
૧૩. પ્રભાસ: (પ્રેમાનંદકૃત): (૧) એનાં કર્તૃત્વ વિશે જિન્ન મતો છે, (૨) તેમાં ઉમેરા-ઓ થયા છે. (૩) તેના માસની રચનાસાલ વિશે ચર્ચા. પ્રેમા, ૧-૩.
૧૪. પ્રહલ્લ કાવ્યદોહન ભાગ ૬-૫. ૭૦૬માં શુદ્ધાષ્ટમીને બદલે રાધાષ્ટમી આકે જોઈએ. હરિ, ૧૩.
૧૫. પ્રસાગવત દશમસ્કંધ (શ્રીધરચિત): એમાં વપરાયેલા જન્મ. પ્રાગુકા, ૬.
૧૬. પ્રમાદકાવ્યપુરાણ: એનું કર્તૃત્વ પ્રેમાનંદનું છે. હરિ, ૨૧-૨૫. તે સં. ૧૭૬૫ માં પૂરું થયું. હરિ, ૨૬-૨૭. એ પ્રેમાનંદનાં આખ્યાનો તથા નાટકોને જોડનાર અકોડો છે. હરિ, ૨૭ તેના બે ભાગ પડે છે, એક સં. ૧૭૨૮માં રચાયેલો ને બીજો સં. ૧૭૬૫ માં રચાયેલો. હરિ, ૨૭.
૧૭. રણમંદલ જન્મ: (૧) એમાં ગુજરાતના સૂયા અંદરખાને ઈર ઉપર કરેલી બીજ સવારીનું વર્ણન છે. પ્રાગુકા, ૬. (૨) એ સં. ૧૩૯૮માં રચાયો હતો. પ્રાગુકા, ૬, (૩)

૧૧. એમાં વપરાયેલા છંદો, પ્રાગુકા, ૧. (૪) એના જોડાનું વીરેશનું ખંડકાન્થ ગુજરાતીમાં છે નહીં. પ્રાગુકા, ૭-૯, (૫) એમાંથી મળતી ઐતિહાસિક માહિતી. પ્રાગુકા, ૬.
૧૨. રત્નદાસ (હરિશ્ચંદ્રાધ્યાનનો કર્તા): (૧) એ ધણે જાગે જાન્યે સારોદરો નાગર હોય. હરિ, ૧૦. (૨) તેણે હરિનું બીજા એક હરિશ્ચંદ્રાધ્યાનનો નિર્દેશ કર્યો છે તે પ્રેમાનન્દના માર્કડેયપુરણમાં આવતા હરિશ્ચંદ્રાધ્યાનને અનુલક્ષે છે. હરિ, ૨૧. એ પ્રેમાનન્દ કવિનો શિષ્ય હતો. હરિ, ૧૭.
૧૬. કૃપકાન્તમક કૃતિઓ (વાણિજ્યચૂલક અને પાંડુવચસ્પતક): વજ્રમુદ્રાસાહિત્ય પ્રેમાધ્યક્ષિનામણિ જેવું જ કૃપકાન્તમક છે. પ્રેમાનન્દનો વજ્રમુદ્રા તેનો બીજા વીરમાં રચાયેલો છે. પ્રાગુકા, ૩૩-૩૪. વજ્રમુદ્રા કવિ છે. પ્રેમાનન્દનો, ઉદયરત્નનો (સં, ૧૭૫૭), અને ધોળકાના જ્વરામ બંદનો. આ ત્રીજાનું નામ જ્વરામ રોકની મુસાફરી છે. પ્રાગુકા, ૩૪-૩૫.
૨૭. વસન્તવિલાસ: (૧) એ ઈ. સ ૧૫ માં રચના આરંભમાં રચાયેલો. પ્રાગુકા, ૧૪. (૨) તેના કર્તાના નામની જાણ મળતી નથી પણ તે જોનેતર હતો. પ્રાગુકા, ૧૪. (૩) એનો હથરામ, એનું માર્કડેય, એનું પદ્યોક્તિ સર્વ કંઈ મનોહર છે. પ્રાગુકા, ૧૪-૧૫. (૪) તેની ૩૪મી કડીની જગ્યા રત્નદાસના કાવ્ય આસમાં (શમણ, કડી ૩) છે. પ્રાગુકા, ૧૫.
૨૧. સંતશાતી: (શ્રીધરચિત્ર) એના છંદો પ્રાગુકા, ૧.
૨૨. સીતાહરણ. (૧) તેનું નામ રામાયણ કે રામકથા પણ હોય એમ મનાય છે. પ્રાગુકા, ૧૫. (૨) તે સં. ૧૫૨૬ માં રચાયું. પ્રાગુકા, ૧૬. (૩) એ સાધારણ આધ્યાન અને વાર્તાની ઓટિનું છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૪) એની અને કન્હડદેવનંદ વચ્ચે સામ્ય છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૫) તેનો પદ્યમય સારો છે. પ્રાગુકા, ૧૭. (૬) તેમાંના ઉલ્લેખ ઉપરથી અન્દમનવાગરીની વાર્તા પ્રાચીન છે એમ જણાય છે. પ્રાગુકા, ૧૮.
૨૩. શ્રીધર: (રણમલજી-દેવો રચનાર): એનાં ત્રણ કાવ્યો જણવામાં છે. તે ત્રણે જન્મબદ્ધ છે. પ્રાગુકા, ૬. ગૌરીચરિત્રનો કર્તા શ્રીધર આનાથી જિત છે. પ્રાગુકા, ૧૦-૧૧. એ જાણવું હતો. પ્રાગુકા, ૧૧.
૨૪. હરિશ્ચંદ્રાધ્યાન (રત્નદાસકૃત): (૧) તે પ્રેમાનન્દ કવિના ઉત્તરકાળ ઉપર અને માર્કડેયપુરાણના કૃત્વ, ઉપર નિરૂપ પ્રકાર પાડે છે. હરિ, ૫ (૨) તેના મુખારણ પાઠો. હરિ, ૬-૮. (૩) એ રત્નદાસે નાકરનાં મૂળ ઉપરથી લીધું છે, પણ વધારાને જમણું ક્યું છે છતાં એ રત્નદાસની સ્વતંત્ર કૃતિ કહેવાય. હરિ, ૧૧-૧૨ (૪) એ ૧૭૭૪ના કાર્તિકમાં (૧૭૦૪ ના નહીં) પૂર થયું. હરિ, ૧૩-૧૬.

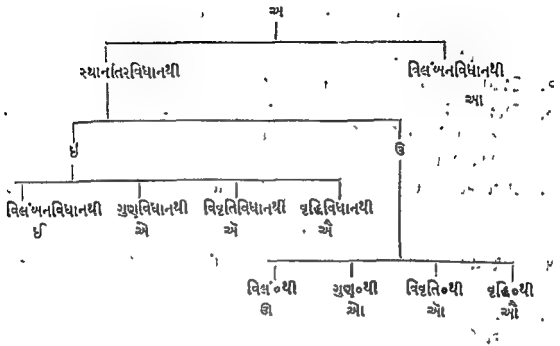
ભાષાશાસ્ત્ર : ૧

૧. માગધી, શૌરસેની અને પૈશાચી ઈ. સ.ની આસપાસનાં શતકોમાં વપરાતી જૂણીય છે. પૃષ્ઠૈઆ, ૨૦૨.
૨. અવેસ્તા શબ્દ સં. અવ્યસ્તિ ઉપરથી આવ્યો છે. પૃષ્ઠૈઆ, ૧૧૨.
૩. અવન્તાકાળમાં શિપિમાં વ્યંજન સ્વરથી ભુદા લખાતા હશે પણ બોલાતા તે સાથે જ હશે. ઈ. ત. હમેવાઓહોનો ઉચ્ચાર તે દેવહિં જ થતો હશે. પૃષ્ઠૈઆ, ૧૧૩.
૪. જૂની ભાષાના ચાર ભાગ પૂરે : મહાસંસ્કૃત-સંસ્કૃત-પ્રાકૃત-અતિપ્રાકૃત, વાંચ્યા, ૮.
૫. દિલ્હી-દિલ્હી. સ. દદા પ્રા. દિલ્હી ઉપરથી છે. વાંચ્યા, ૨૦.
૬. અંકાર કેવળ કંઠ્ય ઉચ્ચાર છે. વાંચ્યા, ૪.
૭. કંઠ્ય અકારનાથી તાલવ્ય ઈ અને ઓષ્ઠ્ય ઉ થાય છે, તે સ્થાનાન્તરવિધાનથી. વાંચ્યા, ૪.
૮. વિદ્યંબનવિધાન : 'જતી વખતે' વજેરમાં વર્તમાનકૃદંતને અતે આવનાર ઇકાર પણ વિદ્યંબન-વિધાનથી થયો છે, પણ આપણે આજે જમથી એને મોરીએતિ તરીકે ગણીએ છીએ. વાંચ્યા, ૫.
૯. સંસ્કૃત વૈયાકરણો એ, ઓ તથા ઐ, ઔ-ની સાથે અ તથા આ-ને શુભવિધાન અને શ્લેષવિધાનનાં કાર્ય માને છે તે બરાબર નથી. વાંચ્યા, ૭.
૧૦. પ્રકૃતિશૂત અને ગણશૂત આ વચ્ચે ફરક નથી. વાંચ્યા, ૭.
૧૧. શિષ્ટ પ્રાકૃતમાં સ. એ, ઓ-ને ઠેકાણે અ, ઈ અને અ, ઉ બેઠાણી મળે છે, પણ કોઈક વાણીમાં એવી પૃથક્કૃતિ નહીં થઈ હોય. વાંચ્યા, ૮.
૧૨. એ, ઓ-ને મળતા પહોળા એ, ઓ આપણી ભાષામાં વિવૃતવિધાનથી નવા થયા છે. વાંચ્યા, ૮-૯.
૧૩. મૂળ મંદસ્કૃત સ્વરોમાંથી યુજરાતીમાં આઠ સ્વરો હુપ્ત થયા છે અને બે નવા (એ, ઓ) ઉમેરાયા છે. વાંચ્યા, ૯.
૧૪. વર્તમાન યુજરાતીમાં તત્સમ શબ્દોનો ઋકાર તે રકારમાં અ, ઇ, ઉ મેળવીને બોલીએ તેવા ઉચ્ચારાય છે. વાંચ્યા, ૯.
૧૫. આપણામાં અકાર પદાર્થને છેડે કુત લયે બોલાય છે, તે શાન્ત નથી. વાંચ્યા, ૮-૯.
૧૬. બે બારે સ્વર અ-નો જ પરિવાર છે તો ઈ, ઉ-ના ઉચ્ચાર માટે જુદા વર્ણની શી જરૂર છે? વાંચ્યા, ૧૦.
૧૭. દેવનાગરીમાં એનું સ્વતંત્ર વર્ણાત્મક રૂપ છે. પણ તે એ વર્ણનાં પ્રાચીન-અતિમૌર્ય રૂપમાં પરિમાત્રા મળી જવાથી સહજ ફેરફારથી ઊપજ્યુ હશે. વાંચ્યા.

૧૮. ભાષાવિજ્ઞાન ધરાવનાર દરેક વ્યંજનની આરાખણી ન કહેવી જોઈએ, પણ દરેક સ્વરની પાંત્રીસ-વ્યંજની કહેવી જોઈએ, વાંચ્યા, ૧૧. ||
૧૯. જી અને લ પણ સ્પર્શવ્યંજનો જ ગણવા જોઈએ વાંચ્યા, ૧૨ જાકાર અર્ધસ્વર નથી. વાંચ્યા, ૧૩-૧૪.
૨૦. વકાર અતિવૈદિક કાળમાં તો બે ઓકના પ્રજનનથી જ બેળાતો. પરંતુ આકરણ રચાયા પછી તો તે દંત્યોષ્ઠ્ય જ છે. વાંચ્યા, ૧૪
૨૧. 'નિર્લિંગમૂલીય' અને ઉપમાનીય વૈયાકરણ્યોએ, કદાચ કાઠેના ઉપવ્યંજનો નથી, પરંતુ એકવાર હયાતી ધરાવનારા ઉચ્ચારો છે એ બે ઉચ્ચારો માધી ન શકાય એટલા જૂના કાળથી અને ધકાર પ્રાકૃત કાળથી આપણે જોઈ બેળ છીએ વાંચ્યા, ૧૬.
૨૨. બેળ વગેરેમાં પ્રાણ્યનિ સભગાય છે તેને સિરેમિન્દુથી પ્રદર્શિત કરવો થયે. આજકાલ વલણ સ્વરના પૂર્વે આ મહાપ્રાણ 'હ'ના 'પ્રસેર'થી બતાવવા-તરફ છે, જે વસ્તુસ્થિતિ, સક્ષમદષ્ટિએ તપાસતા કદાચ યોગ્ય નહીં ગણાય વાંચ્યા, ૧૭, ૨૩-૨૪
૨૩. ખરું મૂર્ધાસ્થાન તાલુ અને દત્ત, એટલે કે, ઉપના દાતની પકિતની વચ્ચે આવવું જોઈએ. આપણા ઉપદ્રા દાતનાં મૂળની ટોચનો પરંતુ તાલુકામ્યાનની નીચેનો ભાગ તે જ મૂર્ધાસ્થાન મૂર્ધા શબ્દનો અર્થ માયું એટલે કે, ઉપના દાતના માથાનો ભાગ એને ઊર્ધ્વદંતમૂળ કહીએ તો ચાલે. વાંચ્યા, ૧૮
૨૪. આપણે આજે અસંલ્લ મૂર્ધન્ય ક્રિયા ઊર્ધ્વદંતમૂલીય ઉચ્ચારોને સ્થાનભ્રષ્ટ કરી અતિનાવલ્ય બનાવ્યા છે તેમને પોતાના મૂળ સ્થાને સ્થાપિત કરવા હજી છે વાંચ્યા, ૧૯.
૨૫. આમ્ય જન શુદ્ધ તાલવ્ય ચ, છ, જ, ઝ-નાં દંતતાલવ્ય ઉચ્ચાર કરે છે વાંચ્યા, ૨૦
૨૬. મુક્ર વકાર (લઘુપ્રજન વકાર) માટે વિકલ્પ આદરણીય છે વાંચ્યા, ૨૨

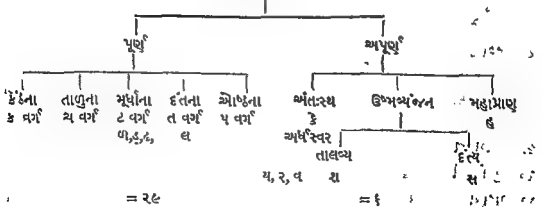
૧

સ્વરો (૧૨) કંઠવિધાનથી



૨

વ્યંજનો (૩૫) સ્પર્શવિધાનથી



$$૨૯ + ૬ = ૩૫$$

૩૫ વ્યંજનો

૧૨ સ્વરો

ઇતિહાસ

૧. અમ્બેલાટ (શક રાજ) : એણે નારાયણ કાવચના સમયમાં પાટલિપુત્ર ઉપર ચડાઈ કરી હતી એમાં નારાયણ મરાયો. દસ વર્ષ સુધી પાટલિપુત્ર આ શકોની હકૂમતમાં રહ્યું. યુગ્મૈત, ૨૧-૨૨.
૨. ઉદયન (વત્સરાજ) : એનું ચરિત્ર, પ્રમ, ૬-૧૬.
૩. ઓદ્રક : એને શકો સાથે લડાઈમાં મરવું પડ્યું. એના રાજ્યમાં ઈ. સ. પૂ. ૧૧૬-૨૦ લગભગ જે ચડાઈ પાટલિપુત્ર ઉપર થઈ હતી તે કરનાર સવશે નહીં, પણ શકો હતા. યુગ્મૈત, ૨૦.
૪. કાણ્વવંશ : તેમાં કુલ વર્ષના સરવાળામાં પુરાણોમાં દસ વર્ષનો ફેર છે. તેનું કારણ ઉપર ૧ માં કલા મુજબ પાટલિપુત્ર દસ વર્ષો શકોના તાબામાં રહ્યું તે છે. યુગ્મૈત, ૨૧-૨૨. તેના રાજ્યોની વંશાવળી, યુગ્મૈત, ૪૪.
૫. ખાર્ચેલ : (૧) તેના રાજ્ય સંબંધી વીળો. દેવસુ, ૩૪-૪૩. (૨) તેના હસ્તિયુદ્ધના લેખના, પાઠનિર્ણયો. દેવસુ, ૩૫-૩૬ નોંધ.
૬. ચન્દ્રગુપ્ત (બીબે) : (૧) તેણે રામગુપ્તને નહીં, પણ તેનાથી નાના ભાઈને માર્યો હતો. સકંઉ, ૧૧; મુરુ, ૧૬. (૨) તેણે શક સ્ત્રવને હરાવ્યો હતો. પચ્ચેઆ, ૨૨૫. (૩) દ્રુવસ્થામિનીની માગણી કરનાર રુદસિંહ ગિરિપુરનો રાજા હતો. અરિપુર કે અલિપુર પાકે ખોટો છે. પચ્ચેઆ, ૨૪૩. (૪) એ રામગુપ્તની રાણી દ્રુવસ્થામિનીને પરણ્યો ન હતો. તેની પોતાની રાણીનું નામ પણ દ્રુવસ્થી હતું. તેથી આ ગોટાળો ઊભો થયો હતો. પચ્ચેઆ, ૨૪૫-૪૬.
૭. ચેડ : ખાર્ચેલના હસ્તિયુદ્ધના લેખવાળો વંશકર એક તેજ કદાચ વૈશાલિનો ચેટક હોય. દેવસુ, ૩૫.
૮. દર્શક (વૈશુનાગવંશનો) : મથુરાથી ૧૨ માઈલ દૂર સોનૌત ગામમાંથી મળેલાં કુણિકનાં પૂતળાં ઉપરના લેખમાં હરસિ ને બદલે હરસિમ વાંચવું જોઈએ. તે લેખ લખાવનાર દર્શક (વૈશુનાગવંશનો) હતો. તે પ્રતિમા દર્શકના પિતા, કુણિકની છે. (ઈ. સ. પૂ. પાંચમો અથવા છઠ્ઠો સદી) પ્રદ, ૧૪; પચ્ચેઆ, ૧૭૭.
૯. દેવગુપ્ત (હર્ષના દાનપત્રવાળો) : તે અને ગ્રહવર્મા એક નથી. વિવેક, ૧૮.
૧૦. પુલકેશી : એ હર્ષને હાથે મરાયો, નરસિંહવર્મા પદ્મવતે હાથે નહીં. વિવેક, ૪૬.
૧૧. પુલ્હમાવી (પ્રથમ, આંધ્રનો રાજા) : (૧) મુખપુરાણના પાંચમા પ્રકરણમાં જોને પાટલિપુત્રના શકોનું નિકેદન વાળનાર કહ્યો છે તે આ પુલ્હમાવી હોવો જોઈએ. યુગ્મૈત, ૨૨. (૨) એના જ હાથે ઈ. સ. પૂ. ૨૧માં કાવચવંશનો અંત આવ્યો. યુગ્મૈત, ૨૨.
૧૨. પ્રકીર્ણ : (૧) કલિંગના પ્રાચીન રાજ્યવંશનું નામ મેધવાહન હતું. પુરાણનો મેધવંશ તે જ આ મેધવાહન દેવસુ, ૩૪ નોંધ (૨) આન્ધ્ર અને આન્ધ્રભૂત્ય વંશે એક જ

નથી. સ્વયં, ૩૭. (૩) મહેરોલી લોહસ્તંભનો ચન્દ્ર તે પહેલો ચન્દ્રગુપ્ત અને તેનું બાહ્યીક તે પંજળ નહીં, પણ બદ્ધ. એહ, ૬. (૪) એ લેખનો ચન્દ્ર તે તે ખીન્ને ચન્દ્રગુપ્ત અને બાહ્યીક તે પંજળ. પચ્ચૈઆ, ૨૨૬.

૧૩. પ્રધુમ્નેશ્વરપ્રશસ્તિ : એમાં વિજયસેને રાધવને હરાવ્યો એમ છે તે રાધવ તે રામપાળ (ગૌડેશનો રાજા) હોય એમ લાગે છે. ગીંગા, ૧૦.

૧૪. મહાસેન પ્રદોત : તે બ્રાહ્મણકુળનો હતો. પ્રપ્ર, ૧૦.

૧૫. મૌખરી (કનોજના) : આ વંશના રાજાઓના મિત્રો ઉત્તર ગુપ્તો ન હતા, પણ થાણેશ્વરના રાજાઓ હતા. સુર, ૧૧.

૧૬. મૌખવંશ : (૧) તેની વંશાવળી, યુગ્મૈત, ૪૩. (૨) તેના છેલ્લા ત્રણ રાજાઓ. પૈસાની તંગીમાં હતા. સ્વયં, ૩૧. (૩) ચન્દ્રગુપ્ત મૌર્યનું લગ્ન ગ્રીક કન્યા સાથે થયું હતું તે સાચું નથી, પણ એના દીકરા ગિન્દુસારનું થયું હશે. યુગ્મૈત, ૧૭.

૧૭. મહેસોરનો અલયકૂપનો લેખ : (૧) તેમાં યશોધર્મા વિષ્ણુવર્ધનનું મિત્ર છે. (૨) પશ્ચિમ વિષ્ણુવર્ધનના વંશજોનો નોકર હતો, પૂર્વજોનો નહીં. (૩) પશ્ચિમ બ્રાહ્મણ હતો, વણિક નહીં. (૪) રવિશર્માના પ્રપૌત્રનું નામ નિર્દેષ જોઈએ, દક્ષ નહીં. (૫) અહીં ઉલ્લેખાયેલ યશોધર્મા અને નદસિંહગુપ્ત બવાદિત્યના વંશજોના યશોધર્મા એક ન જ હોય. વિવક, ૧૦-૧૧ નોંધ.

૧૮. યશોધર્મા (ઉપરના લેખવાળો) : તે માળવાનો કાતુગુપ્ત જ હતો. વિવક, ૧૦ નોંધ.

૧૯. રણમદ્દલ (ધરનો રાજા) : (૧) આ રણમદ્દલ, મુસલમાનોએ ગાલોરથી હાંકી કાઢેલા સોનગીરા કઠિારને આશ્રય આપનાર અપેરાજનો (જેણે કાન્હડે પ્રગંધ પઘનાભ પાસે લખાવરાવ્યો અને જે કાન્હડેવના પુત્ર વીરમહેશ્વરી છો પુરુષ હતો તેના) દાદો હશે. પ્રાગુકા, ૩. (૨) ઝફરખાને ધર ઉપર કરેલી ત્રણે સવારીઓમાં રણમદ્દલ હતો. પ્રાગુકા, ૫.

૨૦. રાજ્યવર્ધન : (૧) અમુક વખત સુધી એ યોવરાજપદે રહ્યો હતો. વિવક, ૧૭. (૨) તેનું જીવન વિવક, ૧૮ અને પછી. (૩) તેણે દુણે સામે ઠેક અક્ષધાનિસ્તાન સુધી લડાઈ કરી હતી. સુર, ૧૩.

૨૧. રામગુપ્ત (સમુદ્રગુપ્તનો જ્યેષ્ઠ પુત્ર) : તે ઈ. સ. ૩૮૮ માં ગાદીએ આવ્યો અને ૪૧૬માં સંક્રાંતિ, (૧૧).

૨૨. સમુદ્રગુપ્ત : તેની ચડાઈ જોની વિગત, પચ્ચૈઆ, ૨૨૩. (૨) તેણે ગર્ધેધિલેખનપદ્ધતિ (તેના સિક્કા ઉપર દેખાય છે તે) તેના ચીન સાથેના સમગ્ર પછી સ્વીકારી હશે. પચ્ચૈઆ, ૨૨૪. (૩) તેણે પશ્ચિમ ગુપ્ત સામ્રાજ્યની રાજધાની વિદિશા બનાવી હશે. પચ્ચૈઆ, ૨૩૪.

૨૩. સેન રાજાઓ (બંગાળના) : (ગીંગા, ૧૦-૧૬) : (૧) તેઓ ચંદ્રવંશી હતા. ગીંગા, ૧૦. (૨) પ્રધુમ્નેશ્વરપ્રશસ્તિનો રાધવ તે જ ગૌડ દેશનો રાજા રામપાલ (ઈ. સ. ૫.

૧૦૬૯-૧૧૧૧) ગીગા. ૧૦. (૩) વલ્લાસેને કેદ કરેલ ન્યાયદેવ, તેપાળ છતનાર નાનદેવથી બિન છે. ગીગા, ૧૦. (૪) માધવમેન તથા કેશવસેન લક્ષ્મણસેનની પછી ગાદીએ આવ્યા ન હતા, પણ પહેલાં આવ્યા હતા, ગીગા, ૧૫ (૫) લક્ષ્મણમેનના રાજ્યકાળ અને સંવત સમન્ધી નોંધ. ગીગા, ૧૬. (૬) કેશવમેન કવિ હતો. ગીગા, ૧૭. (૭) લક્ષ્મણસેન ત્રિશે કેટલીક હકીકત. પકધે, ૧૦૦-૧. (૮) આઈને અકળારીનો સદામેન તેજ વિશ્વરૂપસેન. ગીગા, ૧૭. (૯) વલ્લાસેનની સાહિત્યસેવા, ગીગા, ૧૨.

૨૪. શાસિશુક : એ કુમારાવરધામાં પશ્ચિમમાં સૌરાષ્ટ્રના શાસકનો અધિકાર ભોગવતો. યુગ્મેત, ૧૩. (૨) નેને જૈનધર્મના સ્થાપન અર્થે જ સંપ્રતિએ સૌરાષ્ટ્રમાં નીચે હોતો. યુગ્મેત, ૧૩. (૩) આ દેશમાં-સૌરાષ્ટ્ર શુભરાતમાં જૈન ધર્મનો પહેલો પ્રચાર કરનાર શાસિશુક હતો. યુગ્મેત, ૧૩.

૨૫. શુગવંશ : (૧) પુષ્યમિત્રનો જન્મ ઈ. સ. પૂ. ૨૨૫ માં થયો. સ્વસુ, ૩૨. (૨) પુષ્યમિત્રના રાજ્યના બનાવોના કાલક્રમનાં વર્ષોની ગણતરીનું ધારણ. સ્વસુ, ૩૭ (૩) પુષ્યમિત્રના રાજ્યકાળની સાલવારી, યુગ્મેત, ૪૫. (૪) પુષ્યમિત્ર બૌદ્ધ હતો નહીં. યુગ્મેત, ૨૫ (૫) એના રાજ્યમાં ડેમેટ્રિઅસે ઈ. સ. પૂ. ૧૦૬-૫ માં મગધ ઉપર ચડાઈ કરી હોય એમ લાગે છે. યુગ્મેત, ૧૩. (૬) એ ચડાઈમાં ડેમેટ્રિઅસના બાયાતો-એ પણ ભાગ લીધો હતો. યુગ્મેત, ૧૪. (૭) તેના સમયમાં એ યવન સૈન્ય અયોધ્યા ઉપર અને બીજું મધ્યમિકા ઉપર ચડી આવ્યું હોય એમ લાગે છે. એ ચડાઈએ મિનેંડર કરી હતી, પણ એ બન્ને હલ્લા નિષ્ફળ ગયા. યુગ્મેત, ૧૫. (૮) એ, ચડાઈમાં મિનેંડર મરાયો, યુગ્મેત, ૧૫. (૯) પુષ્યમિત્રે કોઈક યવનક-ચાતુ માણ પોતાના પૌત્ર વસુમિત્ર માટે ક્યું હતો. એ માણ એ યવને સ્વીકાર્યું નહીં, અને તેને લીધે થયેલા વિચ્છેદમાં પુષ્યમિત્ર મરાયો. યુગ્મેત, ૧૮. અગ્રિમિત્રનો જન્મ ઈ. સ. પૂ. ૨૦૦ માં થયો. સ્વસુ, ૧૫૪. (૧૨) શુગવંશનું પ્રાચીન નામ જૈમ્બિક વંશ છે. સ્વસુ, ૫૫. (૧૩) શુગવંશનો મૂળ પુરુષ મિત્રિસાર (સૈથનાગવંશનો) હતો. સ્વસુ, ૫૫ (૧૪) શુગવંશના છેલ્લા રાજા દેવશ્રુતિને તેના આમાત્યે એક દાસી દ્વારા મરાયો હતો. સ્વસુ, ૫૭. (૧૫) શુગવંશના રાજ્યોની વંશાવળી. યુગ્મેત, ૪૪.

૨૬. હર્ષ : તેનાં ઉપનામો-અનંગહર્ષ, હર્ષવર્ધન, શિલાદિત્ય; પદ્મવ્યા, ૨૪૯, વિવક, ૩. (૨) તેની રાજધાની રયાણવીશ્વર હતું, કાન્યકુબ્જ નહીં. વિવક, ૫ નોંધ. (૩) મોટાભાઈની ગેરહાજરીમાં તેણે રાજ્ય પચાવી પાડવાની પેરવી કરી એ વાત જૂદી છે. વિવક, ૨૨. (૪) તે વૈશ્ય ન હતો. વિવક, ૨૭. (૫) તેણે ભંગાળાના શાસકને હરાવ્યો હતો. વિવક, ૩૨. (૬) તેને દક્ષિણના પુલકેશીએ હરાવ્યો હતો એમ પણ મનાય છે તે ખોટું છે. વિવક, ૪૧-૪૨. (૭) તે પરમ માહેશ્વર હતો. વિવક, ૬૪. (૮) તેના રાજ્યકાળની સાલવારી. વિવક, ૭૨-૭૫. (૯) તેણે ઈ. સ. ૫૦૬-૬૪૭ સુધી રાજ્ય ક્યું. પદ્મવ્યા, ૨૪૯. (૧૦) અયોધ્યા પ્રાન્તના જાળાદ જિલ્લાના સિદ્ધીરા ગામ પાસેથી મળેલા ને શલકત કે સ્વલકત નામના કાળના સિક્કાઓ આ હર્ષના જ હોય એમ નથી. વિવક, ૩.

૨૭. હુલો : (૧) હજુસામ્રાજ્યની શરૂઆત હિન્દમાં ખીજ ચન્દ્રચૂંતના રાજ્ય પછી પચાસેક વર્ષ થઈ. મુરા, ૧૦. (૨) હુલો અને ગુજરાત ટોળાખંધ ઈ. સ. ૫૬૫ પછી હિન્દમાં આવ્યા. વિવક, ૧૪. (૩) તેમને હજી સૈકામાં પ્રભાકરવર્ધને તથા અવન્તિવર્માએ સાથે મળીને હરાવ્યા હતા. વિવક, ૧૪. (૪) તેઓ મોગલ વૃષ્ટમના ન હતા. એહૂ, ૪. (૫) તેમનો ઇતિહાસ એહૂ.



ભૂગોળ

૧. અપગાનદી = જમ્બુના હુંગરોમાંથી નીકળી, શિયાળકોટ પાસે થઈ બિયાસને મળતી અયક નામે નદી. વિવક, ૧૫ નોંધ.
૨. અલસંદ્વીપ = Alexandria on Indus. સ્વસુ, ૪૪.
૪. ઇક્ષુમતી = કાલિન્દીનું નામ. ગુપ્ત, ૧૬.
૪. કલશી (મિનેન્દ્રનું જન્મસ્થાન) : તે નીચલા સિન્ધુકાંઠામાં હતું. સ્વસુ, ૪૪.
૫. કૌશામ્બી : એ નામ કુશુમ્બરાજ, જેને પુરાણોમાં પુરુસ્વાથી દશમો પુરુષ કહ્યો છે, તેના ઉપરથી પડ્યું છે. પ્રમ, ૭.
૬. ખંડગિરિ = કુમારપર્વત. સ્વસુ, ૪૧-૪૨.
૭. ખંડદ્વીપ : એ નામ અતિ પ્રાચીન જૂનીયા Khandh પ્રજાનાં નામ ઉપરથી પડ્યું છે. સ્વસુ, ૪૧-૪૨.
૮. ગંધમાદનપર્વત [ખાણે ઉલ્લેખેલો (કાદમ્બરી પૃ. ૫૫)] = કેદારનાથ પર્વત. વિવક, ૧૯ નોંધ.
૯. તુપારગિરિ (હર્ષચરિતમાં નોંધાયેલ) હિન્દુકુશ, વિવક, ૧૯-૨૦ નોંધ, મુરા, ૧૩.
૧૦. નવદ્વીપ (લક્ષ્મણસેનનું પાટનગર) : નદિયા = વિજયપુર. પકધે, પૃ. ૧૦૨.
૧૧. પદ્માવતી (મામામાં ભવભૂતિએ ઉલ્લેખેલ) = પવાયા. વિવક, ૩૩.
૧૨. પાટલ = કલશી - Patalene સ્વસુ, ૪૪ નોંધ.
૧૩. મધ્યમિકા : એ ચિતોડ પાસે હતું. સ્વસુ, ૫૧.
૧૪. Sigerdia (સ્ટ્રેબોએ નોંધેલ) = શાકપદની આસપાસનો પ્રદેશ. સ્વસુ, ૪૫.
૧૫. શાકલ = શિયાળકોટ, વિવક, ૧૫ નોંધ.
૧૬. વરાહશહેર = પંગાના પશ્ચિમ કિનારે આવેલ સોરાન શહેર. સ્વસુ, ૫૦.

પદ્ધતિઓ

[અહીં નોંધેલા પૃષ્ઠસંખ્યાકો પરથી જાણી શકાય છે]

૧. અપરિવર્તિત પદ્ધતિઓ : (૧) મંદસ્તમાં અગત્ય પદ્ધતિઓ છે નહીં. એનો આદર્શ અંગ્રેજીમાંથી આવ્યો છે. ૪૬. (૨) એમાં બહુધા અન્યસિદ્ધ ક્રમ જ અનુસરાય છે. ૪૬. (૩) એમાં આદ્યત મંદિની યોજના વિદિત છે. ૪૭. (૪) અસ્થાનત યતિનો પરિહાર પણ આમાં શક્ય છે. ૪૭. (૫) આવી પદ્ધતિઓની સામાન્ય સંજ્ઞા વર્ણવેલા યોજના દેતે છે. ૫૧.
૨. કવિત : આ વર્ગમાં આવતા વિવિધ છંદોને જુદાં જુદાં નામો આપવાની જરૂર નથી. એકનોસ વર્ણનાં કવિતને 'કવિત ત્રેવીસ' વગેરે કહેવામાં લાયક રહેતું છે. ૧૮-૧૯.
૩. પ્રકીર્ણ : (૧) વર્ણ, રૂપ, માત્રા અને વર્ણ તત્વથી કોઈ જિન તત્વની પદ્ધતિના ગદ્યમારની રચક વ્યવસ્થાથી ઉપગમવી હોય તો કદાચ જાણે ખરી. પ્રયોગ કરી જોવા જોય છે. ૧૦. (૨) દ્વિવચનમાં 'છંદોમાં' ખાસ કલા કે સંસ્કૃતિ નથી. તે બધા મિશ્ર બધા છે. ૨૭-૨૮. (૩) ગુજરાતીમાં વર્ણબંધ અને રૂપબંધ કરતાં માત્રાબંધનો પ્રચાર વધારે છે. ૨૦. (૪) અપરિવર્તિત કાળના પદ્ધતિ અને કાલ્ય આદ્યત મંદિના હતા. ગુજરાતીમાં આ બે છંદો અનાદ્યત મંદિના થયા છે. તેથી એનાં નામ ગુજરાતીમાં ઉપલબ્ધ ગમ અને ઉપકાલ્ય રાખી શકાય. ૩૬-૩૭. (૫) અન્દરથી છંદુ' મૂળ નામ અન્દરથી હશે. ૩૯. (૬) વિગતનીય (એટલે રૂપબંધ, માત્રાબંધ, લયબંધ, વર્ણબંધ, એ જાતિઓ) રચનાના પદ્ધતિના મિશ્ર છંદો પણ બને ખરા. ૪૧. (૭) કાલ્ય ગદ્યમાં પણ હોય પદ્યમાં પણ હોય.
૪. રૂપબંધ : (૧) આદ્યત મંદિનો એક પણ રૂપબંધ આખા માત્રામાં વપરાયેલો એટલે કે વ્યાપક બનેલો (મંદસ્ત સાહિત્યમાં) જાણવામાં છે નહીં; ૨૧. (૨) વૈવિધ્યના અભાવને લીધે સર્વગુરુ અને સર્વલઘુ રૂપબંધોનો પ્રયોગ સંસ્કૃતમાં બહુ વિરલ છે. ૨૨. (૩) ૧૧ થી ૧૪ અક્ષરના રૂપબંધો મોટે ભાગે અમ્ય થતી રહિત હોય છે. ૨૨. (૪) પૃથ્વીથી થતી અપેક્ષિત નથી, ૨૨. (૫) દ્રુતવિલગ્નિતમાં યતિ નથી. છંદ:સાસ્ત્રના અન્યોમાં તેમાં મીઠા બતાવાય છે તે જુલ છે. ૨૨. (૬) શાલિની છંદ ૧૧ અક્ષરનો જૂનામાં જૂનો મધ્યમતિક રૂપબંધ મંભવે છે. ૨૩. (૭) નવનીતછંદ : સત્યભામારોપદર્શિકાખ્યાનનો 'નવનીત' પ્રતીકવાળો શ્લોક અનાદ્યત મંદિનો રૂપબંધ છે. પણ એની નેધે કોઈ પણ છંદોઅન્ધમાં નથી. તેથી એનું નામ 'નવનીતછંદ' પાડ્યું છે. ઈ. સ. ૮૦૦ પછીનાં આ ૧૨૦૦ વર્ષના ગાળામાં અનાદ્યત મંદિનો કોઈ પણ નવો રૂપબંધ શોધાયો હોય તો તે આ છે. ૨૩-૨૬. (૮) જૂનામાં જૂનો આદ્યત મંદિનો પદ્યબંધ તોટક છે. ૨૭.
૫. લયબંધ : (૧) લયબંધમાં લઘુનો ગુરુ અને ગુરુનો લઘુ ઉચ્ચાર કરી શકાય. તેમ જ જુદાંતો હરપ અને હરવનો જુદાં ઉચ્ચાર કરી શકાય પણ ગુજરાતીમાં તો આજે રૂપબંધમાં અને માત્રાબંધમાં પણ સ્વરને સ્વેચ્છાએ લખાવે છે. તેથી આ રૂપબંધ અને માત્રાબંધ ખરી રીતે લયબંધ બની જાય છે. ૪૨; એથી કરીને મંદસ્ત મથોના સમ-શ્લોકો અનુવાદમાં મૂળના રૂપબંધોને લયબંધમાં ફેરવી દેવાની જૂલ આપણા આધાન્તરકારો કરે છે. ૪૨-૪૩.
૬. સ્વરભાર : ગુજરાતીમાં ભાર અંગ્રેજીને પેઠે અર્થસિદ્ધ નથી પણ સ્થાનસિદ્ધ છે. ૧૦.

ઋક્ષાલની પદરચના

૧. ઋક્ષાલની પદરચના : (૧) ઋગ્વેદની પદરચનાનો જન્મ તે કાળની ગદ્યવાણીમાંથી થયો છે. યજુર્માં, આ પદરચનાની ઉત્પત્તિની પણ પૂર્વે 'અગ્નયે સ્વાહાં' 'ઈદમગ્નયે ન મમ' વગેરે વાક્યો આહુતિ અર્પવાના પ્રસંગે બોલતાં એ ફરી ફરીને વપરાતા, શ્લોક પંચ-વર્ણાદિ પ્રયોગના સંખ્યાત્મક સ્વરૂપે વર્ણસંવાદનું પ્રથમ ભાન ઋષિઓને કરાવ્યું હશે. ૬૦. (૨) ઋક્ષાલની પદરચનાનાં ખીજબ્જી ચરણો ત્રણ જ છે, ૧, વૈરાજ (પાંચ વર્ણ), ૨. ગાયત્રી (આઠ વર્ણ), ૩. ત્રૈલોક્ય (૧૧ વર્ણ), ૭૪-૭૫. (૩) વૈરાજ, ગાયત્રી અને જાગત-એ ત્રણે જાતની પદરચના હિન્દુધર્મનીય કુટુંબ જુદું પડ્યું તે પહેલાં સિદ્ધ થઈ ગઈ હતી.
૨. વૈરાજપદ : (૧) વૈરાજપદ મૂળે પાંચ વર્ણનું હશે. તે ઉપરથી દ્વિપદ વિરાજનું દશ વર્ણનું પદ પણ ઋક્ષલમાં જ ઉદ્ભવ્યું હશે. તે મુખપાઠમાં પાછળથી વીસ વર્ણનું અંકાયું હશે. આવેસ્તિક વૈરાજપદ પાંચ વર્ણનું જ છે. ૭૭. (૨) વૈરાજપદ ઉત્પત્તિના ક્રમમાં જૂનામાં જૂનું છે. ૮૧. (૩) વિરાજ પદનું ઉદ્ભવની વપરાતો થયો હશે, ત્યારે પદને વિરામનો સિદ્ધાંત સ્થાપિત થયો હશે નહીં, કેવળ સંવાદી વર્ણરચના ઉપર જ આ અપાત્ત હશે. ૮૨.

- ૫ પ્રતીક્ષા ક્રમગેદના જન્મ પૃથક્કરણ કરવામાં આખા જન્મની કુલ વર્ણસખ્યા ધ્યાનમાં ન લેતા પ્રત્યેક ચરણની વર્ણસખ્યા ૧૫માં લેવી ઇષ્ટ છે ૭૮ (૨) ક્રમગેદના મત્રપટા ઓને રૂપસુદ્ધિ ચૂક્રી ન હતી. ક્રકાનો જન્મ નખશિખ વર્ણબંધ હતો (૩) યુરોપીય વિદ્વાનો ગાયનાઈ પદોના અમુક ભાગ (Beginning, Break, Cadence) પાડે છે પણ તેમ મગુ થોડા નથી એની છુદ્ધિ હજી એ કાળે ઉત્પન્ન થઈ ન હતી ૮૬ (૪) આર્ષ વૈરાજ, ગાયત્રી ઓ નિ ટુલ પદના જન્મે આપણા સાહિત્યમાં ખામ કરીને નાટ્યસાહિત્યમાં ઉતારનાથી આપણા વર્ણબંધની ઊણપ કઈ ઓછી થાય ૧૧૧



અને પત્રીના કાળની

- ૧ આખ્યાનકાળની પદરચના (૧) આખ્યાન ૧૫માં બારથી અધિક રૂપનું ચરણ અગ્નિત્વમાં આ યુ ન હતું (૨) એ મળમાં આજ્ઞત સંધિના જન્મ પણ હયાતી ધરાવતા ન હતો (૩) એ કાળમાં ચરણની અદ્ય યતિ એટલે જન્મસ વિરામો પ્રચાગ પણ ઉદ્ભવ્યો ન હતો ૧૨૩
- ૨ કાવ્યકાળની પદરચના (૧) સુમધુમિ-દુસારના સમયમાં (ઈ સ પૂ ૪-૫ શતક) ચૌદ રૂપના શકુવરી વર્ગના જન્મે બલ્લાનામાં હતા વળી ઉપરચના સત્તર રૂપના અત્યેષ્ટિ વર્ગના શિખરિણી સુધી પહોંચી હતી પૃથ્વી, શાદુલ અને સમધરા પણ તે કાળે અમલ્યા નહીં હોય ગાયા કિંવા આર્યા જન્મ પણ એ કાળે પ્રાકૃતમાં થઈ મસ્કૃતમાં પ્રચાર પામી ચૂક્યો હતો ૨૦૦ (૨) અનાજ્ઞત સંધિવાળા રૂપબંધ પ્રત્યે દ્વિભાષિત કાવ્યકાળનો પક્ષપાત ઉઘાડો દેખાઈ આવે છે ૨૦૬ (૩) અશ્વધોષના બે જન્મોનાં નામો કાઈ જન્મોગ્રન્થમાં નથી મળતા તેથી તેના નામ અપ્રમત્તા અને ચિકિત્સક પાડ્યાં છે ૨૧૧ (૪) ભારવિએ એક નવુ જ્ઞાત્યુ છે તેનું નામ મન્થાશ્વા ૨૨૨ (૫) ભાગર સાથે સરખામણીમાં આવે ચાર નવા જન્મો રચ્યા છે તેના નામ-કુટજ, નૂતન, અતિશરિની અને કૃતશ્રી ૨૨૨ (૬) હોઈ રત્નાવલિમાં પ્રાકૃત દ્વિપદીબંધ નાપોઈ છે તે નવતર છે ૨૫૧ (૭) ભવ બુનિને ૧૮ ને ૨૧ અક્ષરના રૂપન લેતાં ૧૭ અક્ષરના જન્મ જુમલે વધારે ૫૫ છે તેમજ ભવબુનિના શિખરિણી વખાણે છે તેનું નવો જન્મ નૈવેદ્ય નામે પ્રોચ્છો છે એ ૭૮ ઈ સના જન્મ-સાતમાં સૈકામાં વધારો હશે ૨૫૩
- ૩ જન્મોનાં નામ ઉપેન્દ્રવજ્ર અને ઇન્દ્રવજ્ર -આખ્યાનમાં ૧૧ ઉપેન્દ્ર અને ઇન્દ્ર એ બે દેવનાં નામથી ઉપેન્દ્રવજ્ર અને ઇન્દ્રવજ્ર મનાયો ઉદ્ભવી છે એ માગમાં ઉપેન્દ્ર એટલે ગિરિયુ ભગવાનો મહિમા વધતો જતો હતો અને ઇન્દ્રનો ગોછા થતો હતો તત્તુસાર આધિક પ્રચારવાળી રૂપરચા ૧૧ ઉપેન્દ્રવજ્ર અને ન્યૂન પ્રચારવાળી ઉપરચના ઇન્દ્રવજ્રનું

નામ પામી હોય એવો તર્ક થાય છે. ઉપેન્દ્ર અને ઇન્દ્રનાં નામથી અંકિત કર્મિન (વજ્ર વિશે) રૂપરચના તે અનુક્રમે ઉપેન્દ્રવજ્રા અને ઇન્દ્રવજ્રા. ત્રકકાલની ગાયત્રી આદિ સંસારોની પેઠે આ બે પણ સ્ત્રીલિંગે વપરાય છે. ૧૩૦. (૨) વંશસ્થ :- ત્રિપુલગતી કુટુંબમાં ઉપેન્દ્રવજ્રા સાથે સામ્ય ધરાવતો સમાન વંશનો જન્દ તે વંશસ્થ. તે શબ્દ સંસ્કૃત જન્મ નામનાં વિશેષણ રૂપે નપુંસકલિંગે વપરાય છે. ૧૩૦. (૩) વૈનાલીય :- વર્ષઆલીય (અગ્નિમ પ્રાકૃત), વૈઆલીય (પ્રાકૃત), કિંવા વૈનાલીય (સંસ્કૃત), ૧૬૯. ભાસ કવિના પ્રતિભાયોગધરાયણનાટકના ખીજા અંકમાં વૈઆલિઆ બોલ આવે છે. તે વીણાશિક્ષકના અર્થમાં વપરાયો છે. તે ઉપરથી અટકળ બંધાય છે કે ઇસવી સન પૂર્વેનાં અગ્નિમ પ્રાકૃતમાં વૈઆલી બોલતો વીણાના અર્થમાં પ્રયોગ રૂઢ હશે.....વૈઆલીના એટલે વીણાના સાજ સાથે ગાવાનો જન્દ તે વૈઆલીય. તેવી જ રીતે વીણામાં ઉતારી મંગળપાઠ ગાનારો બંદીજન તે વૈઆલિઅ. ૧૭૦. (૪) પન્નગિઆ :- (પદ્મરા-ગુજ. પદ્મી-હિન્દી) : એની ગતિમાં ઊછળતાં પાણીનાં વહેનાના વેગનો અનુભવ થાય છે તેથી એનું એ નામ પાડ્યું છે. ૨૮૭. (૫) અલિંદ્યા :- (ગુજ. અલક) : એકાં પાણીનાં વહેણ સરખી એની ગતિ શાન્ત અને સમરસ છે. સં. અલ્લ શણગારવું ઉપરથી છે. ૨૮૩. (૬) સિંહ-વિલોકિત :- અલિંદ્યામાં ૧, ૫, ૯, અને ૧૩ માત્રા પર ભાર પડે છે. પણ સિંહવિલોકિતમાં બે માત્રા ઊંડી દ્વિતે ચાર ચાર માત્રાના અંતરે ભાર આવે છે. આરંભની બે માત્રાનો એક ભારના નવા ક્રમ તરફ ઢળતો હોવાથી જન્દનું સિંહવિલોકિત નામ રાખેલું હોય એમ લાગે છે. ૨૮૭. (૭) ક્ષવંગમ :- આરંભથી સોળમી માત્રા સુધીની એકધારી ગતિ છેલ્લી પાંચ માત્રામાં એકાએક બદલાય છે. તેથી કરીને લાંબા ડાળ ઉપર પગલાં ભરતો વાનર ડાળતા ઊંડા તરફ પહેંચતાં ભકુપ લઈને ગતિ બદલી અંગ સંકોરી ખીજે ડાળે ફેંકો મારે છે, તેના જેવો કંઈકે ચાલપલટો થાય છે : તે કારણથી કદાચિત્ જન્દને ક્ષવંગમ નામ આપ્યું હશે. ૨૮૮.

૪. દુષપદ : ગીગાના ૧૬ અને ૨૧મા પ્રયંધમાં દુષપદને અંતગત નહીં પણ અંતર્ગત લેવું જોઈએ. એટલે કે, કડીની પૂર્વ અને ઉત્તર પંક્તિની વચ્ચે એને ગોઠવવું જોઈએ. ૨૬૨.

સૂચના : ગચ્છિતક પ્રકરણ ગુજરાતીમાં છેક જ અત્યંત છે, અને સંસ્કૃતમાં પણ અપરિચિત છે. એની અનાવર્તી ઘટના અપૂર્વ અને મનોરંજક છે. નવા અનાદિત સંધિના માત્રાબંધ રચાય તેની દિશા બતાવવાને જૂનું ગચ્છિતકપ્રકરણ, આપણા સાહિત્યમાં ઉતારવું ધટે છે. ધનથી, અનિશ્ચયિની, નર્દટક, ઉદ્ગતા, ગચ્છિતક, દિપદી, ધત્તા આદિ પદ્યયોગોનો નિધિ આપણે જ છે, બે આપણે કરી લઈએ તો. ૨૯૪.

બ્યાખ્યાઓ

અક્ષર લુઓ વર્ણ.

અખંડ ચરણ યતિ વગરનું ચરણ ૨૦૪

અનાવૃત્ત (સધિ) એકથ અને અભ્યગત સધિઓનો સમાવેશ આ શબ્દમાં કયો છે ૨૦.

અનુપ્રાસ વર્ણ કે વગીની આવૃત્તિ ઉપ

અખદ્ધ પદ ચરણોની સખ્યાનાં બંધન વગર છૂટથી પસરતી પદ્યગ્યના ૧૫

અભ્યગત (સધિ) લાગત બે વાર વપરાય તે સધિ ૨૦

અર્ધમમ (૭-૬) = અર્ધસમપદ = અર્ધસમચતુષ્પદ જેમાં પહેલા ચરણ સાથે ત્રીજું ચરણ અને બીજા સાથે ચોથું ચરણ આપસર મળે તે ૭-૬ ૨૦

આવૃત્ત (સધિ) જે સધિ ચરણમાં લાગનાગત ચતિફૂન વિરામ વગર એથી વધારે વાર વપરાયો હોય તે ૨૦

એકલ (સધિ) અણનાગત વપરાયેલા સધિ ૨૦

ક : કેવળ વર્ણ ૭૪

કેવળ વર્ણ અનુસ્વારનો નિસર્ગનો કે અધૂરા વ્યંજનનો વળગાડ વળગ્યા વગર જે હ્રસ્વ સ્વર મૂળ રૂપે રહે તે દા ત. ક, કિ, કુ, તેમજ ક્, ક્ષિ, ક્ષુ, વગેરે ૭૪

ખંડ ચરણની અદ્ય ચતિથી જે ભાગો પડે તે ૨૦

ગદ્યભાર ગદ્યાત્મક શ્લોકોમાં અન્યથા અનુસરીને વાક્યના વિવિધ ભાગ પડે છે પ્રત્યેક ભાગમાં આવે અક્ષર ભાર મૂકીને બોનાય છે એ ભાર તે ગદ્યભાર ૭

ગુરો દીર્ઘ સ્વરને તથા યડકાતા હ્રસ્વને ગુરુ કહે છે ૫

ચ ચર ૭૪

ચર (વર્ણાત્મક પદની પકિતનો ભાગ) આ ભાગમાં કેવળ કે વિવર્ધિતમાંથી ગમે તે વર્ણનો ઉપયોગ થઈ શકે ૭૪

ચરણ = ૫ = ૬ ન આપસર સ્થાયની પકિત ૧૫

છન્દ ચરણ કે દનનુ જૂથ. ૧૫ (કા-ચમળમાં) સાધારણ રીતે ચાર ચરણોના પદ્યમાં ૨૦૪

ત્રેભાષિક કાલ. સસ્કૃત, પ્રાકૃત અને અપભ્રંશના વપરાટનો કાળ ૨૦૪

દલ = ચરણ

દેશીયલયખ વ લુઓ ૫ ૪૨

દ્વેભાષિક કાલ જે કાલે સસ્કૃત અને પ્રાકૃત બન્ને ભાષાઓ વપરાતી તે કાળ. ૨૦૪

નિખદ્ધ પદ અણક આપની પકિતઓનાં જૂથમાં કે જૂથોમાં પસરતો પ્રવાહ ૧૫

પદ = ચરણ

પદભાર : પદાત્મક રચનામાં ચોક્કસ ઉચ્ચારણનાં જૂથનો એક એક ભાગ બને છે. તેની ઘટના વર્ણ, રૂપ, માત્રા કે લયની ચોક્કસ વ્યવસ્થાસર હોય છે : અને ધણું કરીને તેના આઘ અક્ષર ઉપર ભાર પડે છે. આ ભાર તે પદભાર. ૭.

પૌરાણ સંસ્કૃત : જે ભાષામાં આખ્યાનો લખાયાં છે તે. ૧૩૬.

પ્રાસ : (૧) અંત્યપ્રાસ = પ્રાસ : એક ચરણના અંત્ય ભાગને તે પછીના ચરણના અંત્ય ભાગ સાથે જોડનારો યમક તે અંત્યપ્રાસ. ૩૫.

(૨) આંતર પ્રાસ : ચરણના ખડોને પરસ્પર જોડનારો યમક. ૩૫.

ખા. : ક્રિમાત વર્ણ. એક ગુરુ કે બે લઘુ. ૨૬.

ખૂલ્લત : જેના ઉચ્ચારણમાં હ્રસ્વથી બમણો સમય થાય તે વર્ણ. ૧૫૬.

માત્રા : સ્વરનું વજન તે માત્રા, લઘુની એક, ગુરુની બે. ૫.

માત્રાબંધ : માત્રાના જૂથથી રચાય તે છંદ : ૬, ૨૬.

માત્રાલયાત્મક બંધ : જુઓ પૃ. ૪૨.

મુક્ત પ્રવાહ : Blank Verse. ૫૦.

મેળ : (=સંવાદ) જે ચોક્કસ વ્યવસ્થાને લીધે પદમાં પદત્વ આવે તે મેળ. ૭, ૬.

મેળબદ્ધ ગદ્ય : Rhythmic prose. ૧૨.

યતિ : પદમાં કહીક મેળસાધક વિરામ લેવો પડે છે તે. ૮.

યમક : વર્ણના સમૂહની આવૃત્તિ. ૩૫.

રૂપ : સ્વરનાં રૂપ બે - ગુરુ અને લઘુ. ૫.

રૂપબંધ : નિબદ્ધ પદાત્મક રૂપરચના. ૬, ૨૦.

રૂપલયાત્મક : (બંધ) જુઓ પૃ. ૪૨.

રંજકતા : Melody. ૨૬.

લઘુ : હ્રસ્વ સ્વરને છંદની પરિભાષામાં લઘુ કહે છે. ૫.

લય : કાલમાન. ૫. છંદમાં કે પ્રબંધમાં વર્ણ, રૂપ કે માત્રા ન્યૂનાધિક હોય તેને મેળમાં આણનાર પાંડગ્રાહ કે ગાનગ્રાહી માન તે લય. ૨૫૭.

લયબંધ : વાસ્તવિક જોડણીની ઉપેક્ષા કરી પ્રસંગવશાત્ કૃત અને વિલગ્નિત કે અધૂરા ઉચ્ચારના પ્રયોગથી જે સંધાય તે લયસંવાદવાળી પદરચનાને લયબંધ કહે છે. ૪૨.

લવ : એક માત્રાનો વર્ણ જોલ્યાં જે સમય લાગે તે લવ. લવ કાલવાચક જોલ છે. ૬.

વર્ણ : (=અક્ષર=વરડી) : શબ્દના પ્રત્યેક પૂર્ણ ઉચ્ચારણેવા અવ્યવને વર્ણ કહે છે. ૫. વર્ણ છંદોવિધામાં સ્વરને અનુલક્ષે છે. ૭૪.

વરડી=વર્ણ.

વર્ણબંધ : વર્ણાત્મક નિગદ, પદ્ય. ૯.

વર્ણલિતા : અગદ પદ્યચનાતું સામાન્ય નામ, ૫૧.

વર્ણલિપ્યાત્મક : જુઓ પૃ. ૪૨.

વા : = વિવાધન ૭૪, ૭૪.

વાક્યભાર : જુઓ પૃ. ૧૨.

વિવર્ધિતવર્ણ : દીર્ઘસ્વર તેમ જ વગમાડવાળા (જુઓ કેવળ) સ્વરને વિવર્ધિત કહેવો. (એટલે કે કેવળમાં લખ્યા છે તે સિવાયના બધા) ૭૪.

વિયમ : વિયમપદ વિયમયુગ્મપદ : જેમાં ચારે ચરણો ભિન્ન માપનાં હોય તે ૭-૬. ૨૦.

રામ = સમપદ સમચતુષ્પદ : જેનાં ચારે ચરણો સરખાં માપનાં હોય તે ૭-૬. ૨૦.

સખંડ ચરણ : ચનિવાળું ચરણ. ૨૦૪.

રિધિચરણ : (વર્ણાત્મક પદની પંક્તિનો ભાગ) : આ ભાગમાં કેવળ કે વિવર્ધિત એ બે સ્વર-માયી જે છંદ હોય તે એક જ આવે. ૭૪.

સંધિ : ચરણના નાનામોટા જૂથને સંધિ કહેવાય. (પ્રત્યેક સંધિનો આઠ અક્ષર ભાર્યુક્ત હોય.) ૧૨૦-૨૧.

સંવાદ : જુઓ મેળ.

શુદ્ધચંદ : જેનાં બધાં ચરણ એક જ માપનાં હોય તે. ૭૪.

હું : એક માત્રાવાળો વર્ણ, ૨૬, એક લઘુરૂપ.

સંસ્કૃતવર્ણ : જે અક્ષર ઉચ્ચારવામાં ઓછામાં ઓછો વખત લાગે તે. ૧૫૬.

પ્રકીર્ણ

૧. વૈશ્યશબ્દ ઈ. સ.ના પાંચમા-છઠ્ઠા સૈકામાં વર્ણવાચક હતો, જાતિવાચક નહીં. વિવક ૨૭. ૩૮, ૨૯ નોંધ.
૨. ભાસના વખતમાં તાપસ અને પરિવાજક એવા ધર્મચર્ચા પરત્વે બે વર્ગો હતા. તાપસો તપોવન-માં સાદું જીવન ગાળતા, પરિવાજકો એકલા અથવા સિંધો સાથે ફરતા હતા. પ્રપ્ર, ૨૧.
૩. રાઘવકુંડળમાં પ્રતિમા કરાવવાનો ચાલ ઈ. સ. પૂ. ૪-૫ સૈકામાં ને તે પછી હતો, ૫૫ પાછળના કાળમાં એ લુપ્ત થયો હતો. પ્રદ, ૧૪; પચ્ચેઆ, ૧૭.

चिरात्तुर्जनीय

१८ १२, अमुदुख आप्यानरी, रथो-
दता, वंशरथविष, द्रुतविषमित,
सुंदरी, भात्यभाषिणी स्वागता,
प्रक्षुर्षणी, युषितामा, प्रतिता-
क्षी, उद्दिगता.

१२; (अंत्य) वसंततिवक्षः,
भाषिनी, शिषिणी; (अत-
र्गत) शाखिनी भक्तगर्भर,
अपरवक्षत्र प्रभा, नवोदत-
गति, नवधरमावा, क्षमा,
भक्ष्याभा, वंशपत्रपतित.

चिद्वृणलवय

२० १८, अमुदुख आप्यानरी, रथोदता,
वंशरथविष, द्रुतविषमित, सुंदरी
भात्यभाषिणी, स्वागता, प्रक्षु-
र्षणी, युषितामा, प्रतिताक्षरा,
उद्दिगता, शाखिनी, नगती उप-
नति, रश्मि भक्ष्याषिणी,
वसंततिवक्षः, भाषिनी.

२६; (अंत्य) हरिणी, भंडाङ्गता,
भक्ष्याभाषिनी, सारसिद्धि,
अतिशाखिनी, भ्रमनिरुत-
मिता, शार्दूलविषीक्षित, पञ्च-
धावणी, स्रग्धरा; (अंतर्गत)
प्रभा, नवोदतगति, नवधर-
मावा, भक्तगर्भर, वंशपत्र-
पतित, शिषिणी, भ्रमर-
विवक्षित, दोषक सञ्चिणी,
तोदक, ध्रुवशा, वैश्वेनी,
कुटम्ब, पृथ्वी, कुसरीस्ता,
पृथ्वी, आर्यागिनि.

द्रुसुभितवतावेष्टिता, शार्दूलविषीक्षित, सुन-
दना, चिद्रिसक, अर्धभान, नूना अपर-
वक्षत्रो अकट्टशीभा उद्दिग, नवी विषम
अर्धभान अकट्टशीभा.

सर्गो ॥ आप्यानरी सर्गो २ अमु-
दुख सर्गो ४ वंशरथविष, सर्गो २ द्रुत-
विषमित व्यापक बहुभा अमु १३ अक्षर-
ना, अकट्टशी १७ना. वृत्तसम, अर्धसम
अने विषम, नवा व्यापक ५ स्वागता,
प्रक्षुर्षणी, युषितामा, प्रतिताक्षरा उद्दिगता,
नवा अकट्टशी ६, प्रभा, नवोदतगति,
नवधरमावा, क्षमा, भक्ष्याभा, वंशपत्र-
पतित. नूना अपरवक्षत्रो अकट्टशीभा
उद्दिग.

सर्गो २ अमुदुख व्यापक बहुभा
अमु १४ अक्षरना. अकट्टशी २१ ना. द्रुत-
सम, अर्धसम ने विषम; आक्षरा संधिना
दोषक श्रीज्योती, तोदक. नूनुं भक्ष्याभाषिनी.
अति आर्यागिनि द्विवा स्केधक. नवा व्या-
पक ६, शाखिनी, नगती उपनति, रश्मि,
भक्ष्याषिणी, वसंततिवक्षः, भाषिनी; नवा
अकट्टशी ११, अक्षरविषसित, दोषक,
स्रग्धरी, तोदक, ध्रुवशा, वैश्वेनी, कुटम्ब,
पृथ्वी, कुसरीस्ता, पृथ्वी, आर्यागिनि.

(૩) સ્વચ્છતાની પધરતના

(આમાં વર્ણબંધ સુધી જ વિકાસ થયો છે.)

મળજીત ખીલે(૭૫)		મિશ્રજન્મ (૮૬-૮૮)		સંમિશ્ર જન્મ (૮૮-૯૯)	
વેરાળપદ		શાયનપદ		૧ પરાવિવૃદ્ધ (બે ગાયત્ર+૧ જગત પદ.) પૂ. ૮૬	
૧ ઉત્પત્તિના ક્રમમાં એ જૂનામાં જુનું છે. (૮૧-૮૨)	૧ એમાં આઠ વર્ણ છે.	૧ એમાં આઠ વર્ણ છે.	૧ એમાં ૧૧ વર્ણ છે.	૧ નીચેના મિશ્રજન્મ છે :	૧ નીચેના સંમિશ્ર જન્મ છે.
૨ એમાં પાંચ વર્ણ છે.	૨ તેના ઉપરથી જન્મે છે :	૨ તેના ઉપરથી જન્મે છે :	૨ તેના ઉપરથી જન્મે છે :	૨ પુર ઉચ્છિદ્ધ (એક જગત+૨ ગાયત્ર પદ. પૂ. ૮૭)	૨ એ બધા પ્રગાય કહેવાય છે.
૩ તેના ઉપરથી ઉપજેલા જન્મે છે.	૧ ગાયત્રી (જય ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આ જન્મ છે.)	૧ ગાયત્રી (જય ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આ જન્મ છે.)	૧ ગાયત્રી (જય ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આ જન્મ છે.)	૩ કુલ (૧ગા+૧ગા+૧ગા.) પૂ. ૮૭	૧ કાકુલ પ્રગાય (કુલ+સતોજ-હતી=સત ૫૬) ૩+૪
(૧) કેવલા વિરાજ (એમાં પાંચ વર્ણનું એક એવાં ચાર પદો હોય છે.)	૨ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૨ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૨ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૪ જહતી (૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા.) ૮૭	૨ બાહ્યત પ્રગાય (બહતી+સતોજહતી= ૪+૪)
(૨) દ્વિપદ વિરાજ (એમાં દસ વર્ણનું એક એવાં બે પદો હોય છે.)	૩ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૩ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૩ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૫ સતો જહતી (૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા.) ૮૭	૫ સતો જહતી (૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા.) ૮૭
નોંધ : વિરાજપદમાં પદાન્તે વા રિયર વર્ણ છે. (૮૨)	૪ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૪ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૪ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૬ અતિસફ્ત (૫હેલાં પાંચ ગા=૧ગા+૧ગા) ૮૮	૬ અતિસફ્ત (૫હેલાં પાંચ ગા=૧ગા+૧ગા) ૮૮
	૫ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૫ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૫ અનુકુલ (ચાર ગાયત્ર પદો, સ્વચ્છતાને કૃતિ આમાં છે.)	૭ અનુકુલ (૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા) ૮૮	૭ અનુકુલ (૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા+૧ગા) ૮૮

૧. અવસ્થામાં પણ ગાયત્ર પદના ત્રેકુલ પદના તેમજ જગત પદના જન્મ છે. તે પણ વર્ણબંધ જ છે. (૮૧)

(૨) ચાલુ આખ્યાનકાળની પદ્યરચના-૨ પૃ. ૨૯

(તેમાં વપરાયેલા પદ્યબોધોનું પૃથક્કરણ)

અર્ધ રૂપરચના	સપૂર્ણ રૂપરચના	આર્થિક વર્ણબોધ
(આમાં વર્ણબોધ ને રૂપબોધનું મિશ્રણ છે)	૧ ઈન્દ્રવજ્ર	૧ ત્રિદુલ
૧ અનુદુભ	૨ ત્રે. ઉપમાતિ	૨ ત્રેદુલ ભગત- ઉપમાતિ
	૩ વંશસ્થ	
	૪ ભ. ઉપમાતિ	

નોંધ : એટલે જેઈ શકાશે કે આ કાળમાં રૂપબોધનો વિકાસ થઈ ચૂક્યો હતો, અને વર્ણબોધનો વપરાશ ઘટતો જતો હતો.

તેનું શાસ્ત્રીય સ્વરૂપ સમજાવવાનું એક પણ સાધન નથી.

આચાર સ્વયંગમાં વધરાયેલ
(૧૫૨-૨૬૦)

(૧) અનુક્રમ

૧. આનો વધુમાં વધુ પ્રચાર છે. ૧૫૨
૨. આ કાળમાં સૌત અનુક્રમ પ્રગટે
છે. પણ તેનો પ્રયોગ તો માંડ સાર્થક
શ્લોકોમાં હશે. ૧૫૨.

૨. આખ્યાનિક અનુક્રમનો પ્રયોગ
૨૫૪ શ્લોકોમાં છે. ૧૫૨.

આખ્યાન અનુક્રમમાં વર્ણાત્મક અધિ-
યામાં ન્યા વિવર્ધિત વર્ણ તથા રૂપાત્મક
અધિયામાં ન્યા શરૂપ વધરાય છે, ત્યાં
સૌત અનુક્રમમાં અનુક્રમે બે કેનલ વર્ણ
અને બે લઘુરૂપ વધરાય છે. કોઈ વખતે
તેથી બહુટું પણ બને છે. ૧૫૩. આ
વધણ લયાત્મક રચના તરફ હળે છે એ
સમજશે. ૧૫૪.

(૨) આર્થિક ત્રિંદુભ (૪૬ શ્લોકો) ત્રે.
ઉપનતિ (૬૨ શ્લોકો) ઇન્દ્રવજ્ર (૨૫ શ્લોકો)
સૌત ત્રિંદુભમાં પણ સૌત અનુક્રમની
પેઠે ૧ શરૂરૂપ = લઘુરૂપ અને ૨ લઘુરૂપ = ૧
શરૂરૂપ વધરાય છે. ૧૫૫.

(૩) વૈતાલીય ૧૫૬. (અર્ધસમપદ છે.)
વિષમ ચરણોના પૂર્વભાગમાં ૮ માત્રા.
સમચરણોના પૂર્વભાગમાં ૧૦ માત્રા.
બધા ચરણોના ઉત્તરભાગમાં લગભગ.
આમ આ છન્દ માત્રાબધ અને રૂપબધનું
મિશ્રણ છે આથી જણાય છે કે આ
અગ્રિમ પ્રાકૃતના કાળે આ છન્દનો ઉપયોગ,
નવો જ થતો હતો. ૧૫૭.

(૪) ગાયાત્રીક્રમી સંસ્કૃતિ. ૧૫૮-૧૬૦.

આમાં અસુક ચરણ અનુક્રમનાં અને
બાકીનાં ગાયાનાં (તે ૧૮ કે ૧૫ માત્રાનાં
હોય) આમાં પણ માત્રાબધનું તત્ત્વ
રખાય છે. ૧૫૯.

સુતનિપાતમાં વધરાયેલા
નવા છન્દો (૧૬૦)

૧ ત્રેંદુભાનુક્રમી સંસ્કૃતિ : સૌત
અનુક્રમ તથા સૌત ત્રિંદુભ ચરણો
હોય છે. ૧૬૧.

૨ આનુક્રમવૈતાલીયકી મંસદિ અનુક્રમ
તથા વૈતાલીયનાં ચરણો. ૧૬૨.

૩ ઇન્દ્રવજ્ર.

૪ વૃદ્ધ વૈતાલીય અથવા આપચન્દ-
સિક. એમાં વૈતાલીયના રૂપબધ
ભાગને અન્તે એક ગ વધારાય છે.

૫ વૈતાલીયકી ઉપનતિ વૈતાલીય
અને વૃદ્ધવૈતાલીયનાં ચરણો. ૧૬૮.

૬ કૌકાલિયકી

એમાં ૧૪ ને ૧૬ માત્રાનાં ચરણો
હોય. ૧૬૪.

૭ કૌકાલિય

એમાં ૧૬ માત્રાના ચાર ચરણ
હોય. ૧૬૪.

૮ આનુક્રમકૌકાલિયકી મંસદિ ।
સૌત અનુક્રમ તથા કૌકાલિયનું
મિશ્રણ ૧૬૫.

૯ આનુક્રમ વૈતાલીય કૌકાલિયકી
સંસ્કૃતિ : સૌત અનુક્રમ વૈતાલીય
તથા કૌકાલિયનું મિશ્રણ ૧૬૫.

૧૦ ત્રેંદુભ વૈતાલીયકી સંસ્કૃતિ ત્રિં
વેંદુનું મિશ્રણ. ૧૬૩.

કાવ્યકાળની પદરચના

દ્વેષાધિક કાળ-સંસ્કૃત

આ કાળમા આદ્યત રૂપમધો એણા અને અનાદ્યત રૂપમધો વધુ અને વધુ વપરાય છે અર્ધસમ રૂપમધો પણ દેખાય છે માત્રાત્મક પદરચના પણ જાણીતી થઈ હતી વાત્સલ્ય પદરચના જ્યેષ્ઠ લોભપ્રિય કરી હતી

અર્ધયોગ એના નવા છન્દો (૧) અપ્રમત્તા— ગાગાગાગા લનન ॥ ગાવગાગા
(૨) ચિન્તિસક— એના વિષમ ચરણો તૂણમ્ અને સમ ચરણો પચચામગના છે
(૩) વર્ધમાન— વિષમ છન્દ છે ૧ મસજલગ, ૨. મનજગ, ૩ નનમનમ, ૪ નનનજય પૃ ૨૧૧

ભાગવિ તેનો નવો છન્દ— મધ્યક્ષમા (મહનયગ) ૨૨૨

માન તેના નવા છન્દો— કુટજ (૧૩ ૫ —સમસમ) વૃત્ત (૧૫ ૩૫ —રનભજગ)
અતિનયિની (૧૭ ૩૫ —સમજલજગ) અને ધુનથી (૨૧ ૩૫ —નજલજગ ૨) એને
પચમાનની પણ કહેવાય છે પૃ ૨૨૨

અમરુ એણે નવો છન્દ નથી રચ્યો

સુદારાક્ષસ એમા નવો છન્દ નથી આવ્યો

હર્ષ (નાટકકાર) એણે સમૂત્તમા નવો છન્દ નથી આપ્યો પણ પ્રાકૃતમા દ્વિપદીખરડ યોગ્યો
છે તે નવતર છે તેમા બે અવનમ્યક (ચાર સમચરણ —બામાગામા ગાકુમા) પડી
એક ગીતિ એમ ત્રણ છન્દોનું જૂથ આવે. પૃ ૨૫૧

ભવભૂતિ એનો નવો છન્દ નર્દટક નામે છે એ છન્દ ૫-૬ સૈકામા ઘડાયો હશે વદપત્રપતિનના
આગળના ચુર બદન બે લધુ અને ૧૧ મા તથા ૧૭ મા ૩૫ ત બે લધુ બદન એક
ચુરની યોજનાથી આ છન્દ ઊપજ આવે છે. ૨૫૩

દ્વેષાધિક કાળ-પ્રાકૃત

આ કાળમા નીચેના છન્દ વપરાયતા જણાયા છે આર્યા ગાથા, ૧૦ ઉપગ્નિ, વશાચ
નમન્તનિકા વૈનાનિય, અપરવક્ર, ગીતિ, આર્યાગીતિ કે રન્ધ્ર, શર્મિષ્ઠા છન્દ (પૃ ૨૬૬)
ઉર્વશીછન્દ (પૃ ૨૬૭), સુન્દરગનિક, વિનમિતગનિક, લલિતગનિક, ઉગ્રગનિક, માનાગનિક
(આ પાંચ મેતુમન્ધના ગનિકા છે) સમગનિક (એ મહિવહોમા છે), મન્દરીપા (= રાવના),
ઉપગીતિ મહાનુભાવા, દોષધ, શાર્દૂલ, લલિતા ગીતિ, ચન્દ્રિકાગીતિ, શશિખા પૃ ૨૬૪-૨૮૦

ત્રેષાધિકકાળ-અપભ્રંશ

આ કાળમા અપભ્રંશમાં વપરાયેલા છન્દો —પજ્જડિયા અલિના કે અન, મિતરિનોમિત
પ્યવગમ, નહસ, કાંચ, રોવા, મન્થનિક, અભિચારિકા, મર્કડી, કુદ્યમિન્ત, વિષમવિ
સિતવન, નવપુ પવન મિન્નગમિયુનવિસાસ, ઉવાવા દ્વિપદી, મગ્દહા, ધતા (આ બધા માત્રામધો
છે), મન્દ, મોમગા, જુજગી, લક્ષ્મીધર (સચ્ચિદી), ચામર (આ રૂપમધો છે)

ભ. ગ. વ. દ્વ. જાનુ. ૬ મું

નોંધ

આ નાના પ્રહસનને હું આપણું જૂનામાં જૂનું અને સરસમાં સરસ શુદ્ધ પ્રકારનું પ્રહસન સમજું છું. એની પ્રાચીનતાની કેટલીયે નિશાનીઓ એમાં દેખાય છે, તેમાંની થોડીક મેં એક નોંધમાં કેટલાક વખત પહેલાં જતાવી હતી. (જુઓ Bharatavakya and Bhagavadajjukam, Indian Historical Quarterly, Calcutta Vol. VII, No. I, P. 187.) આ જ વિષય ઉપર સમ્પૂર્ણ વીજનોમાં જીતરીને ચર્ચા કરતો એક લેખ હું તૈયાર કરું છું તે થોડા વખતમાં પ્રસિદ્ધ થશે. જ્યાં દૃષ્ટિએ વિચાર કરતાં આ પ્રહસન મતવિદ્યાસ્થી મોટું હોવાનો સમ્ભવ અને જણાતો નથી. આના કર્તાનું નામ બૌધાયન છે.

અહીં જે ભાષાન્તર આપું છે તે કઈક ઉનાવળમાં કરેલું છે તેથી એમાં પાંચુદ્ધિની દૃષ્ટિએ કોણેય લાગશે.

ખીલત્સ કઈંશ બાવો અને ગસથી બરપૂર આપણાં ખીખાં પ્રહસનોને મુકાબલે આ પ્રહસન સાવ નિર્દોષ (એક જગ્યાએ વર્તમાન મુરચિભંગ થાય છે ખરો) જણાશે. એવાં નિર્દોષ રમનીઆળ અને તાત્કાલીકમાં પ્રહસનનું આ ભાષાન્તર આદરણીય ગણાશે એમ ધારું છું.

પાત્રો

પરિનામક	} ગુરુસિધ્ધ	યમદૂત
શાલિહૃદય		ગણિકા : એનું નામ વસન્તમેતા છે.
રામિલક : ગણિકાનો પ્રેમી		ચેટ્ટીઓ
વૈદ્ય		માતા : ગણિકાની માતા

(નાન્દીને અન્તે સ્વધાર પ્રવેશે છે.)

સ્વધાર :

ત્વાં પાતુ લક્ષણાલ્ભ્યઃ સુરવરમુકુટેન્દ્રચારુમણિષ્ટપ્તઃ ।

રાવણનમિતાશુલ્કેષ્ટો યદ્રસ્ય સદાર્ચિતઃ પાદઃ ॥ ૧

[(સામુદ્રિક) લક્ષણવાળો, ઇન્દ્રના અથાના સુન્દર મણિઓથી ધસાતો, રાવણ વડે
જેનો અંગૂઠો નમાય છે એવો, રૂદ્રનો હાથેશ પૂજાતો પગ તને રક્ષો.]^૧

આ મારું ધર. ત્યારે પ્રવેશું. (પ્રવેશીને) વિદ્યુત્ક, વિદ્યુત્ક !

વિદ્યુત્ક : (પ્રવેશીને) આર્થ ! આ આખો.

સ્વ. આર્થ ! બીજું કંઈ નથી ને ? તો તને ગમે તેવું કંઈક કહું.

વિ. આર્થ, બલે. (બહાર જઈ પાછો આવી) બીજું કંઈ નથી. મને ગમે એવું કહો.

સ્વ. સાબળ, નગર બહારથી આવતા, સિદ્ધાદેશથી જેનામાં જ્ઞાન આવ્યું છે એવા જ્યોતિષી^૨ બ્રાહ્મણે
આજે મને કહ્યું છે કે આજ સાતમને દિવસ રાજકુળમાં તારો ખેલ થશે. ત્યાં તારા
પ્રયોગથી ખુશ થએલ રાજા પાસેથી તને ધણો પૈસો મળશે. તે બ્રાહ્મણનો આદેશ મિથ્યા
ન હોય એવા વિશ્વાસથી ઉત્સાહિત થઈને હું સંગીતક^૩ કરીશ.

વિ. આપ કયું નાટક ભજવશો ?

સ્વ. એની જ મને ચિન્તા છે. પણ, નાટક તથા પ્રકરણમાંથી ઉત્પન્ન થએલ, વાર, ઈલામ્બ, ડિમ,
સમલકાર, વ્યાયોગ, ભાણ, સદ્વાપ, વીથી, ઉત્પલિકાક, અને પ્રહસન વગેરે દશ જાતના
નાટ્યરસોમાં હાર્યને જ હું પ્રધાન ગણું છું. માટે પ્રહસન ભજવીશ.

વિ. આર્થ, હું હાર્ય છું તો પણ પ્રહસનને જાણતો નથી

સ્વ. ત્યારે શીખ ન શીખે તેનાથી કંઈ પણ જાણી ન શકાય

વિ. ત્યારે આપ જ શીખડાવો.

સ્વ. બલે.

શાનાથે મન રાખી, સન્માર્ગે તું જળે જનારાના,
(નેપથ્યે) શાપિડ્ય, શાપિડ્ય

જેની રીતે જાયે અહીં આ શિષ્ય પરિવાજકના. ૨

(બન્ને જામ છે.)

આમુખ

(પછી પરિવાજક પ્રવેશે છે.)

પરિવાજક : શાપિડ્ય, શાપિડ્ય ! (પાછળ જોઈને) અરે દેખાતો નથી. તમસ્થી ઘેરાએકાતું
તો એવું જ હોય કેમકે,

રોજે પુરિત જે જરાવસ વળી, સન્તપ્ત જ્યાં અન્તક,
જે નિત્યપ્રતિષ્ઠાતરુદ્ધવિષયી તીરે જાયા આ રો,
માર્ગે દેહ જ તે અનેક સુકોતે, દેહાત્મથી વિરમત,
તે છે, મત્ત, સ્વરૂપયોવનખલે દોષો ન જે દેખતો. ૩

માટે એ બિચારો નિર્દોષ છે. ફરીથી બોલાવું. શાપિડ્ય, શાપિડ્ય !

(પછી શાપિડ્ય પ્રવેશે છે.)

શાપિડ્ય : અરે, પહેલાં તો હું, (આદના) પિડ્યથી જ સમુદ્ધ, એક અક્ષર પણ ન બચેલું
જીભવાળા, કપડે યજ્ઞોપવીતવાળા, બાહ્યાણ (નામ)થી જ પરિવૃષ્ટ કુળમાં જન્મ્યો. પછી
વળી, અમારા ઘરમાં આવતું પણ ન રહેવાથી ભૂખે મરતો હું, “ આવતું તો મળશે ”
એવા સોભથી શાકચત્રમણકનો શિષ્ય થયો. પણ સા-લાના એકટાણાં કમવાના નિયમથી ભૂખે
મરી મયો તેથી પછી, તેને તજીને ચીવરને ફાડીને, પાત્રને પણ ફેડીને, જનમાત્ર લઈને
ચાલી નીકળ્યો. હવે વળી આ દુષ્ટાચાર્યનો બાર ઉપાડનાર ગધેડો બન્યો છું. માટે આ
ભદ્ર ફરે નહિ ગયા હોય એવા ભગવાનની તહેનાતમાં હાજર નહિ થાઉં. અરે, ભગવાન,
ક્યાં ગયા ? હાં, એ દુષ્ટ લિંગી આવતું મળવાના લોભે એકલો જ બિજા ભાગવાને
પહેલાથી મયો છું એમ લાગે છે. (પરિક્રમા કરીને જોઈને) આ રથા ભગવાન, (પાસે
જોઈને) બચાવો, બચાવો, ભગવાન.

ય. શાપિડ્ય, બી મા, બી મા.

શા. અરે ભગવાન, નિત્યોત્સવથી સુખપ્રધાન આ જીવલોકમાં કયા વિધિથી આપ લિજ્ઞા
માગે છે ?

ય. સાંભળ :

અમાનકામી સહુ સૌ વ્યવર્થિ, ૭
અમાર્પીનાં ભૈક્ષ્યથી આત્મ ધારતો,
ભયું હું દોષવ્યસને ભાર્યા જગે
ધીમે, બહુ ગ્રાહ્યાર્થ સરે થયા. ૨

શા. અરે, ભગવાન;

મારું નથી કોઈ, ન બંધુ મેં છે;
પિતા કહી છે? ભગવંત્રસાદઃ
હું એકયો અનવિનાશથી જ
ચેગી થયો છું, નવ ધર્મધોભે. ૫

પ. શાણ્ડિલ્ય, એમ કેમ ?

શા. સત્ય અને અસત્ય બન્ને બંધનરૂપ છે એમ આપ કહો છો ને?

પ. હા. સત્ય અને અસત્ય બન્નેને લગતું બંધન છે. કેમકે,
કરે યદા ઇષ્ટી ઇષ્ટ ધારિયું, ૧૦
નરો રહી સાવધચિત્ત કર્મ સૌ,
તદા મુરો કર્મ તણું ફલો સદા
મુરક્ષિતત્યાસ પડે જ પાળતા.

શા. તેનું ફળ ક્યારે મળે છે ?

પ. ન્યારે વિરાગરૂપી ઐશ્વર્ય મળે ત્યારે.

શા. એ કેમ મળે ?

પ. અસંગતિથી.

શા. આ અસંગતિ તે શું ?

પ. રાગદ્વેષમા મધ્યસ્થતા રાખવી તે. કેમકે,
દુઃખેસુખે ન્યાં રહી નિત્યતુલ્યતા,
હર્ષભયે ન્યાં રહી નાતિરિક્તતા, ૧૧
મિત્રેઅમિત્રે વળી ભાવતુલ્યતા,
તેને ગણે તત્ત્વવિદો અસંગતા. ૬

શા. એ વળી છે ?

પ. ન હોય તેની સંજ્ઞા જ ન હોય.

શા. પણ એ આચરી શકાય એમ આપ કહો છો ?

પ. એમાં શંકા રહી ?

શા. ખોટું, ખોટું.

પ. કેમ ?

શા. ત્યારે આપ માગ ઉપર કેમ પિન્નમો છો ?

પ. હું ભણતો નથી માટે.

શા. હું બહુ કે ન બહુ તેથી તને—મુક્તને—શું ?

પ. એમ નહીં. (ભણવાને) આવેલા શિષ્યને મારી શકાય એમ સ્મૃતિવચન છે. માટે ગુસ્સે થયા વગર જ તારા શ્રેય માટે તને હું મારું છું.

શા. સાંભળો, સાંભળો. ગુસ્સે થયા વગર મને મારે છે. પડે ખાડામાં એ વાત. બિડાની વેળા નય છે.

પ. મૂરખ, હુછ તો સવાર છે, મધ્યાહન નથી. “સન્નિયુ” મૂઢી દેવાય, અંગાર ઠરી નય અને બધાં જમી લે તે કાળે” ૧૨ એમ ઉપદેશ છે. માટે વિશ્રામ લેવાને ઉદ્યાનમાં જઈએ.

શા. હા, હા, ભગવાનના સિદ્ધાંતનો ભંગ થયો.

પ. કેમ ?

શા. આપને તો સુખદુઃખ સમાન જ ને ?

પ. હા. મારા આત્માને સુખદુઃખ સમાન છે. કર્મક્રમા વિશ્રામ ધન્ય છે.

શા. હે ભગવાન, આ આત્મા તે શું ? ને વળી બીજો કર્મક્રમા તે શું ?

પ. સાંભળ :

જે સ્વપ્ને મગન જોડે છે તે જ આત્મા
તે આત્મા વિધિવિહિતે જ નય છે જે.
આ છે દેહ, નર કહો કંઈ બીજું વા
કર્મક્રમા શ્રમસુખ ભોગવે નરોત્તમ. ૮

શા. જે અજર, અમર, અચ્છેદ્ય, અમેઘ છે, તે આત્મા અને જે હસે છે, હસાવે છે, સૂવે છે, ખાય છે તે વિલય પામે છે તે કર્મક્રમા, એમ ?

પ. બરાબર સમજ્યો.

શા. હા, જો, પકડાયો.

પ. કેમ ?

શા. તે જ આ છે. ૧૪ શરીર વિના કંઈ હોઈ શકે નહીં.

પ. એ તો હું લૌકિક રીતે બોલ્યો. ભેદને પામેલાં જીવાનાં (દેહાદિ) સ્થાનો છે એમ (લોકોમાં) કહેવાય છે તે માટે મેં એમ કહ્યું.

શા. એ બધું તો ઠીક, પણ તું ત્યારે કોણ ?

પ. સાંભળ :

પવનજલપ્રભાઆકાશના ૧૫ એક ભાગે
ઘડિત, સત્યવર્ત્ત, પારિવ્રજ્યરાશિ,
શ્રવણનયનાગ્નિહવાનાસિકારપરિવેદી
નર કહી કૃતસંતી કોઈ હું પ્રાણિધર્મા. ૯

શા હા, હા, ત્યારે તો તને પોતાને જ તુ જાણતો નથી, તો પછી આત્માને ક્યાથી (જાણે) ?
હે ભગવાન ! આ ઉવાન

પ આગળ જ માણસ વગરના જ અરણ્યમાં આશ્રય લેનાર અને છીએ

શા. આપ જ પહેલાં પ્રવેશો હુ પાછળ પ્રવેશીશ

પ કેમ ?

શા મારી પૌરાણિકી માં પામેથી મે સાબળ્યુ છે કે અશોકના પાદ્મમાં સતાએવો વાવ આહી
રહે છે મારે આપ જ પહેલાં પ્રવેશો હુ પાછળ પ્રવેશીશ

પ ભવે

(પ્રવેશે છે)

શા અરે, અરે મને જાણ્યો વાવના મોહમાંથી મને છોડાવો અનાથની જેવા મને વાધ ખાઈ
જાય છે આ ડોકમાંથી લોહી નીકળે !

પ શાસ્ત્રિય, બી મા, બી મા, એ તો મોર છે

શા સાચે જ મોર છે ?

પ હા, સાચે જ મોર છે

શા મોર હોય તો આખ ઉડાડુ

પ ખુશીથી

શા હેહ સાલો વાવ ! મારા ભાથી મોરનુ કેપ લઈને ભાગે છે (ઉવાન જોઈ ને) હી, હી અમ્પક
અર્જુન, કદમ્બ, નીપ, નિયુલ, તિનક કર્ણિકાગ કુરનક, કપૂર, ચૂત પ્રિયશુ, સાન, તાવ,
તમાલ, મુનાગ, નાગ, બકુલ, સરન, સર્જ સિન્ધુવાર, તૃણચય, સેતપર્ણ, કરનીગ, કુટજવર્ણ
અન્દનાશોક, અલ્લકા, નન્દાવર્ત, તમર, ખદિર, કદનીથી પથગએનુ, વસન્તથી શોભિત
પ્રવાય પત્ર પલ્લવ કુસુમ અને મન્દરીથી ભરેનુ, અતિમુક્ત અને માધવીયતાના મરુપથી
શોભતુ મધુર કોયન અને મત્તમરના મધુર અવાજથી ગાનતુ, પ્રિય જનના વિમોગથી
ઉત્પન્ન થએલ શોકથી, મૂર્ઝાઈ ગએલ યુવતીઓને સતાપ કરે એવુ આ ઉવાન, અરેખગ
રમણીય ॥

પ મૂર્ખ, રોજેરોજ ન્યા ધન્દ્રિયોનો ક્ષય થાય છે તેમાં તને રમણીય શુ લાગે છે ? કેમકે,
આવો અહી કિસન્યાભણ્ણે વસન્ત,
આની ચરદ કુમુદ્ધુડવિજ્ઞાણી,
બાલો નની મધુ મહી શુખ એમ પામે
જે જીવને હરણ તે વળી રમ્ય એને ૧૦

શા જે ત્યારે રમણીય (લાગે) છે તેને જ ત્યારે રમણીય કહે છે

૫. હહાપણુવાળુ ન બોલ્યો. જો,

ધમ્મજ્ઞતા ન આવેલાંને, ગયેલાંને જ સોચતા
વર્તમાને અર્જુનને 'નિર્વાણે મળતું' નથી. ૧૧

શા. લાખો પંથ છે. કયાં બેસશું ?

૫. અહીં જ બેસીએ.

શા. અપવિત્ર, અપવિત્ર.

૫. અરણ્ય મેઘ્ય ? હા. અને જમીન નિર્દોષ છે.

શા. થાકીને બેસવાની ઇચ્છા થાય ત્યારે અપવિત્રને પવિત્ર બનાવો છો.

૫. શ્રુતિ પ્રમાણ છે, હું નહીં. કેમકે,

અતિ માને ઉન્નત, અહિંતે હિત જહુ કરનારાઓ જે,
કંઈ નથી પર તેની સ્વચ્છન્દ પ્રમાણે ગણુતા જે. ૧૨

શા. બહુ બોલનાર એવા તારું આ પ્રમાણ નથી.

૫. એમ નહીં.

પ્રમાણ ગણુ છું તેને જે પ્રમાણ છુદો ગણુ,
પ્રમાણરથો અપ્રમાણ કરે ના, એમ માનજે. ૧૩

શા. તારું પ્રમાણ હું નથી જાણતો.

૫. આવ, વત્સ, જાણ.

શા. નહીં જાણું.

૫. કેમ ?

શા. પહેલા તો અધ્યયનનો અર્થ જાણવા માગું છું.

૫. કલ્યાણ હોય તેઓ પણ પછે કાળે અધ્યયનનો અર્થ જાણી શકે છે, માટે જણ

શા. જાણવાથી શું થાય ?

૫. સાંભળ, જ્ઞાનથી વિજ્ઞાન આવે, વિજ્ઞાનથી સંયમ, સંયમથી તપ, તપથી યોગપ્રવૃત્તિ અને
યોગપ્રવૃત્તિથી જ્ઞા, અવિધ્ય અને વર્તમાનનું સાચું જ્ઞાન થાય. આથી કરીને આકે યજુવાળું
ઐશ્વર્ય મળે.

શા. હે જગત્પતિ ! અપ્રત્યક્ષની જાણતમાં મારી જીવિને દુરાવીને ખરજી પડે એમ તમે બોલો છો.
જણુ અદૃષ્ટ (રહીને) આપ જીજ્ઞાસી ધરમાં પ્રવેશી શકો ?

૫. તું શું કહેવા માગે છે ?

શા. શાક્યધર્મજ્ઞા માટે સરસ બનાવેલાં ભોજનો આવડું અને કેમ છે.

પ. અકાળે તારો આ લોભ છે.

શા. એને માટે જ તું પણ મૂંડાયો છો.

પ. ના, ના.

મહાદિગ્નેથી અતિશે પૂજાયલ,
સુરાસુરોને પણ શુદ્ધિસંભલ;
અવાર્થ અક્ષોભ્ય, અચિન્ત્ય, અવ્યવ,
મહાન સેલું ફલ યોગનું જ હું. ૧૪

શા. હે ભગવાન ! પરિત્રાજકો 'યોગ યોગ' એમ બહુ બોલ્યા જ કરે છે, તે એ યોગ તે વળી શું છે ?

પ. સાંભળ :

જ્ઞાનમૂલ તપઃસાર, સત્વસ્ય દ્વન્દ્વનાસક
રાગદ્વેષો થકી મુક્ત, -યોગ એને ગણાય છે. ૧૫

શા. 'આહારનો પ્રમાદ એટલે બધો પ્રમાદ' એમ જો કહે છે તે શુદ્ધને હું તો નમું છું.

પ. શાણ્ડિલ્ય, આ શું ?

શા. ભગવાન, ગણતા નથી ? હું તો પહેલાં જ, ખાવાના લોભથી શાકયશ્રમશુકનો શિષ્ય થયો હતો.

પ્ર. કાંઈ શીખ્યો ?

શા. હોવ, ધણું ય.

પ. ચાલ ત્યારે સાંભળીએ.

શા. સાંભળો, ભગવાન. "આઠ પ્રકૃતિ, સોળ વિકાર, આત્મા, પાંચ વાયુ, ત્રણ ગુણ, મન, મંથર અને પ્રતિમંથર " ૧૭ એમ ભગવાન જિને પિટક પુસ્તકોમાં કહ્યું છે. ૧૭

પ. શાણ્ડિલ્ય, એ તો સાંખ્યસિદ્ધાન્ત થયો, એ કંઈ શાકયસિદ્ધાન્ત નથી. ૧૭

શા. જૂપને લીધે ભોજનની ચિન્તામાં મનમાં કંઈક ને બોલાઈ ગયું કંઈક. હવે સાંભળો ભગવાન,

"પાણાદિપાદાદો વેરમણી સિકખાપદં
અદિષ્ણાદાણાદો વેરમણી સિકખાપદં
અખખલયઆદો વેરમણી સિકખાપદં
મુધાવાદાદો વેરમણી સિકખાપદં
વિઆગભોજ્યાદાદો વેરમણી સિકખાપદં
અજ્ઞાણું શુદ્ધં ધર્મં મંથં સરપાં ગન્ધાગ્નિ. " ૧૮

૫. શામિડસ્ય, પૌતાના મતને મૂકીને પારકાના મતને વખાણવો એ યોગ્ય નથી.

તમસ છોડી, રજ્ય છૂટી, સત્ત્વરથ સુસમાહિત

ધાર તું ધ્યાનને શીઘ્ર એ જ જ્ઞાનપ્રયોગન. ૧૬

૨૧. આપ સાવધાન મને યોગતું ધ્યાન ધરો, અને હું સાવધાન મને અનતું ધ્યાન ધરું.

૫. બસ કર આ વાત.

કૃણાવ આપું જગ દેહબન્ધે

જેડી બંધી ઇન્દ્રિય આત્મમહિમી

જાને કરી તું ભગ સત્ત્વ સાચું

દેહાત્મથી આત્મ નિરૂપી આખો. ૧૭

૨૨

(૫છી ગણિકા અને તેની બે એડી પ્રવેશે છે.)

ગણિકા : અસિ મહુકરિકા, મહુકરિકા. રાગિણક કયાં !

એડી : બાઈ, એ તો 'આ આતું છું' એમ કહીને ગામમાં ગયા.

ગ. અસિ, એ કેમ હરો ?

એ. બીજું શું ? ગોષ્ઠીની ઉતાવળ કરવા.

ગ. હજી પણ ગોષ્ઠી થઈ ન રહી ?

એ. આપ ઠીક હો છો. આસવજ ગોષ્ઠી, ૧૮ જે લગ્નગીત લવનાને પણ હસાવે છે, ને મત બનાવે છે.

ગ. જા, જલદી એને લાવ.

એ. બાઈ, બસે.

(નય છે.)

ગ. અસિ પરભૂતિકા, પરભૂતિકા. કયાં બેસશું ?

એ. બાઈ, ફૂલેલા આંગા અને નિલકથી શોભતા સિંચાપટ્ટ ઉપર થોડી વાર બેસી એક ચીજ માઓ.

ગ. બસે, એમ. (બન્ને બેસી માપ છે.)

પરભૂતમહુકરનાદે જ્ઞાથોત્તે ૨૦ કામ આંદિ ઉવાને

આમ્રસરો સર્ધં જીઓ : મોડી પડે મન મુનિયું ચે. ૧૮

૨૧. (સામગ્રીને) અરે કોપધનો ૨૧ ! (વળી સિયારીને) ના, આ કોપધનો ૨૧ નથી પાપસમાં થી બન્યું હોય તેમ આ તો ધણો મધુર મીઠવ છે. ત્યારે જોઈ : અરે, ન ઉનારેલા અવકારોથી રાજમાસએડી આ ઉવાનના અવકાર જેવી, આ કોણ સુંદર તરુળી છે !

એ. બાઈ,

શા. અરે, આ તો ગણિકા. ધનવાન ખરેખર નસીબદા છે.

એ. બાઈ, બીજા એક ત્રીજા પણ ગાઓને !

ગ. ભરે.

-(સ્વરૂપ રૂપ કે)

વસન્તથી થઈ મત્ત, મન્મથ કામિનીકટાક્ષસખાર ?

યોગીના પણ મનને વીધે હિંદુલ અગોચરે ૧૬

શા. કંઈમાથી અતિ મધુર (ગીત) અરે છે. ભગવાન સાંભળો.

પ કાન તો અવાજ સાંભળવાને જ છેઃ એમાં હું પ્રસક્ત નથી થતો.

શા. પ્રસક્ત પણ હમણાં યા, જો પૈસા હો તો.

પ જા, અયોગ્ય બોલનારા.

શા. કેપ ન કરો. અવાજકોએ કેપ કરવો યોગ્ય નથી.

પ ચાલ, હું બોલીશ જ નહીં.

શા. હા, હવે ડાહ્યો.

યમદૂત અરે

ઐ. બાઈ, આ અરોઠકિસલય સુંદર છે. હું ચૂંદું ?

ગ. ના, ના, હું જ ચૂંદું છું.

ય. આ દંડ દેવાનો કાલ છે. તો સર્પ બનીને, અરોઠની ડાળમાં બેસી, એના પ્રાણ લઉં.
(એમ કરીને) હવે

શ્યામા, પ્રસન્નવદના, મધુરપ્રલાપા,
મત્તા, વિશાલજ્વના વળા ચન્દનાદ્રી
રક્તોત્પલો-શુ-નયની રઝ નયનાભિરામા
બાલા ત્વરાથી ચમસાદન રૂ લેઈ જાઉં : ૨૩

(મણિકા પલ્લવ ચૂટે છે.)

ય. આ સંદંશનો વખત (એમ કરે છે.)

ગ. વેપ, કાંઈક કરડયું.

ઐ. અરે, આ અરોઠની બખોલમનિ સાપ.

ગ. હું, સાપ.

(એમ બોલીને પડી જાય છે.)

શા. (પાસે જઈને) ભવતિ, આ શું ?

ઐ. આર્ય, આર્યોને સરપ કરડયો.

શા. અરેરે, ભગવાન, આ બિચારી મણિકાને સરપ કરડયો.

ય. એવું કર્મ પૂરું થયું હશે, કેમકે,

સ્વકર્મ ભોગવવાને પ્રાપ્ત : જનમે બધાં
કર્મહીણાં થતાં બીજે દેહિઓ પળતા વળા, ૨૪

ઐ. બાઈ શું થાય છે ?

ગ. મારું શરીર જાણે ગળી જાય છે, દષ્ટિ જાણે કે ભાંગે છે, હૃદય જાણે કે વ્યાકુળ થાય છે,
પ્રાણ જાણે કે નીકળી જાય છે. સર્પ જવું છે.

ઐ. ભલે સર્પ જાઓ બાઈ.

ગ. માતાને પ્રણામ કહેજો.

ઐ. એમ ન કહો. તમે પોતે જ માતાને પ્રણામ કરો.

ગ. રામલકને આલિંગન દેજો.

(મૂર્છા પામે છે.)

ઐ. અરેરે, બાઈ મરી ગયાં.

ય. બસ, પ્રાણ લીધા હવે,

ગંગા મુકી જ, વિન્ધે, શુભસન્નિલવતી નર્મદા ને જ, સહ્ય,
ગોલેધી, કુષ્મવેરણા, પશુપતિભવને, સુપ્રધામા ય કાંચી,

કાવેરી, તામ્રપર્ણી, વર્ણી મધ્યગિરિ, સાગર ભીતરીની,
વેગે છોડી જ લંકા, પવનગતિયત્રી પહોંચિયો ધર્મદેશે. ૨૫

આ વડના ઝાડને વિશાળ શાખા છે. ત્યાં બેઠેલા ચિત્રચુપ્ત પાસે હું આને લઈ જાઉં.

(નય છે.)

ચે. હા, આર્થા.

શા. ભગવાન, આ બિચારી ગણિકા પોતાના પ્રાણ તળે છે.

પ. મૂર્ખા, પ્રાણ તો પ્રાણને પરમ પ્રિય છે. પ્રાણ ચરીરને છોડે છે એમ કહે.

શા. જા, જા, દૂર, નિઃસ્નેહી, કર્કશહૃદયી, દુષ્ટશુદ્ધિ સિખ્યાસિન, ૨૫ દૂરશકટ, ૨૬ મુધામુધા.

પ. તારે શું ભેદીએ છે ?

શા. તારાં એકસો નામ પૂરાં કરીશ.

પ. ખુશીથી.

શા. હે, ભગવાન ! હું દુઃખી છું.

પ. કેમ ?

શા. આ આપણી સ્વજન છે.

પ. સ્વજન કેવી રીતે ?

શા. પ્રવાજકો પેટે આ પણ પ્રેમ કરતી નથી.

પ. સ્નેહ વગરની છતાં પણ પૈસા માટે પ્રેમ કરે છે. માટે યોગ્ય છે. કેમકે,

જે સ્નેહહીન્યા વળી મોક્ષશીલ
શાસ્ત્રાનુસારી પથથી જતા જે
તેવા તણા-પ્રીતિપરાહમુખોનાં
ચિત્તો અપેક્ષા શુભની કરે છે. ૨૬

શા. હે ભગવાન, હું છ્વી નહીં શકું. પાસે જઈ સ્નેહ કરીશ.

પ. ના, ના. જાજો મા.

શા. ખિન્ન મા. પ્રવાજકોએ ખિન્નવું યોગ્ય નથી. (જઈને) હા આર્થા, હા, પ્રિયસંપન્ના, હા,
મધુરગાયિનિ !

ચે. આર્થા, આ શું ?

શા. ભવતિ, સ્નેહ.

ચે. (સ્વગત) હશે. સાધુજનો સર્વાનુકંપી હોય છે.

શા. ભવતિ, એને અકુ ?

ચે. જેવી આપની ઇચ્છા.

શા. હા, ભવતિ. (પગને ઝડે છે.)

ચે. અરે, અરે, પગને ન-ઝડો.

શા. અરેરે, હું વ્યાકુળ છું. માથું ને પગ પણ જોઈ શકતો નથી. તાલકલ જેવાં મોટાં, કાલાગુરુચન્દનથી લિપ્ત, નીચાં મોંવાળાં નહીં એવાં, એનાં સ્તનો, જીવતાં તો (મને) ન મળ્યાં.

ચે. (સ્વગત) આમ કરીશ. (પ્રકાર), આર્ય, આર્યાતું જરાક ધ્યાન રાખશો ? તો માતાને ખોલાયું.

શા. જા. જેને 'મા' ન હોય તેની હું મા છું.

ચે. સાતુક પી આ ક્ષાલણ આપને તણ નહીં જાય. માટે જાઉં. (જાય છે.)

શા. એ તો મઈ. હવે ખૂબ રોઈ. હા આર્યા, હા મધુરગાથિનિ !

પ શાણ્ડિલ્ય, એમ ન કર.

શા. જા, જા, ફર. મને પણ તારા જેવો જાણું છે ?

પ. આવ વત્સ, જણુ.

શા. ભગવાન શુ ? આ બિચારી અનાથની ચિકિત્સા તો કરો.

પ. તારુ ઔષધશાસ્ત્ર કયું છે ?

શા. તારા યોગતું કલ પાપી છે.

પ આ બિચારો, કર્તવ્યતુ જાન નથી તેથી આશ્રમધર્મને જાણતો નથી મહેશ્વરાદિ યોગાચાર્યો પાસેથી સાબળ્યુ છે કે-શિષ્ય તરફ દયા કરવા માટે થતો સગ બાધ કરતો નથી માટે 'આવો યોગ છે' એમ એને વિશ્વાસ ઉત્પન્ન કરું. આ ગણિકાના શરીરમાં મારો આત્મા મૂકું. (યોગથી પ્રવેશ છે.)

ગ. (જાનિને) શાણ્ડિલ્ય, શાણ્ડિલ્ય !

શા. (સહુર્ષ) હા, હા, એનામાં ફરીથી પ્રાણ આવ્યો ભવતિ; આ રહ્યો.

ગ. હાથ ધોયા વગર અડજો મા.

શા. અરે, આ-તો, એમથી લાગે છે !

ગ. આવ, વત્સ, જણુ.

શા. આહી પણ જણુતું ? તો તો ભગવાન પાસે જ જાઉં (જઈને) 'હે ભગવાન ! અરે, ભગવાન તો મરી ગયા. હા વાચાળ, હા અતિયોગવિત્તક, હા વિપ્રધાય, હા. આમ બહુ જાણનારા પણ મરે છે.

(પછી માતા અને મોડી પ્રવેશો છે.)

એ. આવો, આવો.

માતા : ક્યાં છો મારી દીકરી ?

એ. આ ઉઘાનમાં સરપે કરડેલાં બાઈ રહ્યાં.

માતા : અરેરે, નાખોદ ગયું.

એ. ધીરજ રાખો, ધીરજ રાખો, બાઈ તો સ્વસ્થ લાગે છે.

મા. આ તો એવી જ છે (જાહેર) બેટા વસન્તસેના, આ શું છે ?

ગ. જ્વલનવૃક્ષ, અડજો મા.

મા. અરેરે, આ શું ?

એ. વિપ્લો વેગ ખૂબ ચડી ગયો છે.

મા. ઝટ જ વૈદને તેડી આવ.

એ. ભલે.

(નય છે.

(પછી રામિલક અને એટી પ્રવેશે છે.)

એ. આવો આવો, આર્ય. આપની વાટ જોતાં બાઈ ચિન્તા કરે છે.

રામિલક :

હજી હું હું નેનું મુખ મધુરવચની વિશાલાક્ષીનું
મધુકર પેડે પીવા વિશિષ્ટ કામલ કમલ થયા. ૨૭

(પાસે જઈને)

કેમ મને જોઈને મોહું ફેરવી ગઈ ?

(છેડો ઝાલીને)

આ આમ ફેરવ તું તનિ મુખારવિન્દ
હયતરંગથીરવ વળ્યાં અરવિન્દ જેવું
આકર્ષણ વદન તારું અસર્વદૃષ્ટરેલ
થોડું પીધેલ જળ અંજલિએથી જોમ. ૨૮

ગ. અરે તામિસ, કેમ મારો છેડો મૂક.

રા. ભવતિ, આ શું ?

મા. એને સરપ કરડતો ત્યારની આમ અસંગદ જોલે છે.

રા. એમ ?

ખરે એની ગઈ સંતા પછી શ્વેત શરીરમાં
ગિયારીના ભરાયું છે જૂઠું જાલવાન બો. ૨૯

(વેદ અને એટી પ્રવેશે છે.)

ચે. આવો, આવો આર્થ.

વે. એ કયાં છે ?

ચે. આ તો સ્વરથ ઊભી છે.

વે. ત્યારે તો એને મહાસર્પો પકડી હશે કે ખાધી હશે.

ચે. આપે કેમ જાણ્યું ?

વે. મહાન વિકાર થાય છે માટે સામગ્રી લાવ, તો વિષતન્ત્ર કરું. (એસીને મણકલ કરીને)
કુણ્ડલકુટિલગાભિનિ, મંડલમાં પ્રવેશ, મંડલમાં વાસુકિપુત્ર, ઊભો રહે, ઊભો. શૂં શૂં, માયું
કાપું. કુહાડી કયાં ?

ગા. મૂર્ખ, વૈષ, મહેનત કર મા.

વે. અરે, પિત્ત પણ છે. આ વાત, પિત્ત અને ઠંડો નાશ કરું છું.

રા. યત્ન કરો. અમે અકૃત્ત નથી.

વે. સુન્દરશુભિકા નામે વિપવૈદ્યને લાવું.

(જાપ છે.)

(પછી ચમત્ક્રમ પ્રવેશો છે.)

થ. અરે, યમે મને કપકો દીધો.

નહીં વસન્તસેના આ; શીઘ્ર તેને લઈ જ જા.

ખીજ વસન્તસેના છે ક્ષીણાયુઃ લાવ આંહીં તે. ૩૦

એમ. તો, એના શરીરને અમિસંસ્કાર ન કરે તે પહેલાં જ એને પુનર્જીવિત કરું.

(જોઈને) અરે, આ તો ઊડી છે. અરે, આ તે શું ?

જ્ય એનો મગ કરે, ઊડી છે આ વરાંચના

મોટું આશ્ચર્ય આલોકે પૂર્વે ના દેખાયું કહીં. ૩૧

(બધે જોઈને)

અરે આ ભગવાન યોગી ક્રીડા કરે છે, હવે શું કરું ? હા સમજ્યો. આ ગણિકાને
આત્મા પરિમાજ્જના શરીરમાં મૂકીને (મારું ખીજું) કામ પૂરું થયે, યથારથાને યોજ
જઈશ. (તેમ કરીને)

આહીં વિગ્રશરીર આ મુકિયો પ્રાણુ સ્ત્રી તણે

જેવું સર્વ તથા શીલ તેથી યાશે જ વિધિયા. ૩૨

પ. (ઊડીને) પરમૃતિકા, પરમૃતિકા!

શા. આહા, ભગવાનમાં જ્ય આવ્યો. કુખભાગી મરતા નથી એમ મારું છું.

૫. રામલિલ કયાં ?
૨૧. ભગવાન, આ રહ્યો.
૨૧. ભગવાન, આ શું ? જેમાં કુડિકા લેવી જોઈએ તે ડાળા હાથમાં શંખવલ્લય પહેર્યા હોય એવું લાગે છે. આ તો ભગવાને નહીં ને અનુકાય (=બાઈ) નહીં. આ તો ભગવદનુકમ્ થયું.
૫. રામલિલ કયાં, મને આલિંગ.
૨૧. કેમકે આલિંગને ?
૫. રામલિલ, હું મદમત છું.
૨૧. ના રે ! ઉન્મત છો.
૨૧. ભગવાન, આ બોલ આત્મમધર્મ વિરુદ્ધના છે.
૫. સુરા પીઉં.
૨૧. એર પી. ઠીક. મરકરીનું પ્રમાણ તો જાણું.
૫. પરબૃતિકે ! મને આલિંગ.
૨૧. જા, જા,
૨૧. બેટા, વસન્તસેના !
૫. આ રહી, માતા, પગે લાગું છું.
૨૧. ભગવાન, આ શું ?
૫. માતા, મને ઓળખે છે ? રામલિલ, આજ તો તે બહુ મોડું થયું.
૨૧. ભગવાન, હું સ્વતંત્ર નથી.

(વૈષ આવે છે.)

૧. આઠ ગોળી લાગ્યો, દવા પણ. કણે જીવશે કે મરશે. (પાસે જઈને) પાણી, પાણી.
૨. આ પાણી.
૧. ગોળીને ઘૂંટું છું. અરે આને તો દંડ નથી થયો. આનામાં તો કોઈક આવ્યું છે.
૨. મૂર્ખ વૈષ વૃથાવૃદ્ધ, પાણીના જીવ લેનારને પણ જાણતો નથી. આને ક્યો સરપ કરગ્યો છે તે કહે.
૧. એમાં આશ્ચર્ય શું ?
૨. શાસ્ત્ર પણ છે.
૧. સેંકડો શાસ્ત્ર છે.
૨. વૈષશાસ્ત્ર તો બોધ.

વે. સાંભળો:

વાનિકા પૈત્તિકાભિવ ઐ...ઐ...

અરેરે, પુસ્તક, પુસ્તક.

૧૧. વાહ વેદનું જ્ઞાન! એક પાદમાં તો ઝૂલી ગયો. આ આરોગ્ય મિત્ર જ પુસ્તક છે

ઐ. સાંભળો:

વાતિકા પૈત્તિકાથૈવ સ્તૈષ્ઠિવાથ મહાવિષાઃ

ત્રોણિ સર્પાઃ મહનચેતે ચતુર્થો નાપિગમ્યતે: ૧૧

વાનિકા, પૈત્તિકા ને એ સ્તૈષ્ઠિકા ય મહાવિષ

ત્રણ જાતિ તણા સાપ એથો અસ્તિત્વમાં નહીં.

ગ. આ બોલું છે. 'ત્રયઃ સર્પાઃ' એમ કહેવું જોઈએ. ત્રીજી તો નપુંસક છે. ૧૧

ઐ. વૈયાકરણસરખ આને કર્યો છે.

ગ. વિષવેગ કેટલા છે?

ઐ. વિષવેગો સો છે.

ગ. ના, ના. સાત વિષવેગો છે.

મોદામાં શોષ, રોમાંચ, વૈવર્ધન વળી કંપન,

હિક્કા, શ્વાસ વળી મૂર્ચ્છાઃ સાત એ વિષવિધિયા, ૩૪

સાત વિષવેગો અડધા હોય તેને અધિનિકુમારો પણ સામે ન કરી શકે. પણ જો કંઈ કહેવાતું હોય તો કહે.

ઐ. એ આશ વિષય નથી. નમસ્કાર. હું તો જાઉં છું.

(જાય છે.)

(ચમદન પ્રવેશ છે.)

ચ અરે,

મર્મરિવે જ પિટકે, જવર, કણ્ઠરોગે

શુદ્ધે, શૂલે, જ હૃદયાક્ષિશિરાદિરોગે,

આન્તે અર્ધી બહુતિથે વળી વિદ્વેષી

દોર્યા જ્વો યમપુરે ઝટ મેં ઘણાથે ૩૫

તો હું પણ ભગવાનના સદેશ પ્રમાણે કરું. (ત્રણિકા પામે જઈ) ભગવાન, આ દૃષ્ટીનું શરીર છાડી લો.

ગ. બલે.

ચ. તો થોડા ઝુમ્મો બદલો કરીને મારે કામે જાઉં.

(એમ કહીને જાય છે.)

૫. શાણ્ડિય, શાણ્ડિય !
 ૨૧. હવે ભગવાન સ્વભાવ મુજબ જોલે છે.
 ૩૧. પરભૂતિકા, પરભૂતિકા !
 ૪૦. આ આર્યા સ્વભાવ મુજબ જોલે છે.
 ૫૧. ખેટા, વસન્તમેના !
 ૬૧. પ્રિયા વસન્તમેના, આઠી આવ.

(ગણિકા, માતા, શમિકા અને બે ચેટી જાય છે.)

૨૧. ભગવાન, આ બધું શું ?

૫ એ લાખી વાત છે. ઘેર કંડીય. (પ્રિયા જોઈને) અરે દિવસ ગયો. હવે તો

અસ્તે ગયો દિનકરે મગનાન્તમાં ને
 મૂષાકેની માર્હી ન્યમ તત્તમુવર્ણસિ,
 જેની પ્રભા ધકી રસાયણ મેઘવાળું
 દેખાય શું દહનગર્ભિત અન્તરિક્ષ.

૩૬

(જાય છે.)

સમાપ્ત



ટિપ્પણ

[આ નોનોમા અર્થ વિરાહ થાય એ જ દષ્ટિ રાખી છે. પારિભાષિક અર્થો જરા ય કરી નથી.]

- ૧ અહીં સમરનાદી ભાષાન્તર શક્ય ને યોગ્ય નથી ધાર્યું
- ૨ વદનગી — લક્ષણ એટલે ભૂતગાવિષ્યવર્તમાન જાણનાર
- ૩ આ રાખે અહીં નાટકના અર્થમાં વપરાયો છે
- ૪ હાસ્ય : હંસાનગને લાચક, મરકરી કરવાને લાચક
- ૫ એટલે, ‘ જેને વિષય વાડુ પ્રતિષ્ઠાવથી રાનાય છે તે ’
- ૬ શાક્ય શ્રમણ — જૌહ સાધુ
- ૭ અમાનદાની — જેને માન તથા ક્રમ નથી તેવો. વ્યવર્ણ — વિના,

- ૮ અપાપીનાં — પવિત્ર આણુઓનાં.
- ૯ સાવધ — સાવધાન એવો હું.
- ૧૦ 'છટથી છજ ધારિયું કર્મ' — ધોત્ય રીને ધારેલું છજ કર્મ (યજ્ઞવેદી કર્મ)
- ૧૧ નાતિરિક્તતા — આસક્તિ ન હોવી તે.
- ૧૨ એટલે એમ કે કોઈ. પણ શુદ્ધચત્તે પોતાના આવામાં તકલીફ થાય એમ થોડીએ માનવા ભય નહીં.
- ૧૩ વિધિવિદિત — કર્મનુસાર
- ૧૪ તે પરમાત્મા આ — કર્મોત્તમા.
- ૧૫ પૃથિવી, આપ, તેજ, વાયુ અને આકાશ એ પાંચ મહાભૂતની અહીં વાત છે, પૃથિવી બીજી લીટીમાં છે.
- ૧૬ મેધ — પવિત્ર.
- ૧૭ આ બધા સંપ્રદર્શનના સિદ્ધાન્ત છે, બૌદ્ધના નહીં. પણ, અસલુ અને મૂળ સાંપ્રદાય ગોરાળો કરીને બોલે છે તેમજ છન ભગવાનને તે બુદ્ધ ભગવાન ગણી લે છે પિટ્ટપુસ્તકો બૌદ્ધશાસ્ત્રો છે.
- ૧૮ આ બૌદ્ધ ધર્મનાં 'પાંચ શૌલે' એને 'ત્રિશરણો' છે. એનો અર્થ : " હિંસાથી વિરમણું તે શિક્ષા છે. પરધન લેવામાંથી વિરમણું તે શિક્ષા છે. અશ્રદ્ધામાંથી વિરમણું તે શિક્ષા છે. ખોટું બોલવામાંથી વિરમણું તે શિક્ષા છે. અકાશ બોલનમાંથી વિરમણું તે શિક્ષા છે. (શિક્ષા—ઉપદેશ) અમારા બુદ્ધ ધર્મ અને સંધને શરણે હું ભરું છું "
- ૧૯ ગોઠીના બે અર્થો છે: ગોઠી — વાતચીત, ગોઠી — ગોક, અહીં કામસૂત્રના સદર્ભનો અર્થ છે.
- ૨૦ રૂપભૂત — કાયદ, ન્યાયોપ — ધનુષ્યની દોરીનો અવાજ.
- ૨૧ ઝીના કટાક્ષનો મિત્ર, એટલે કટાક્ષથી કામ વધે છે.
- ૨૨ મતાશ્ર — તોફાની વાદળાવાળું.
- ૨૩ રાતાં ઉત્પલ જેવાં નયનોવાળી.
- ૨૪ ' ધમસાદન ' મૂળમાં પણ ' સાદન ' જ છે, સદનને બદલે.
- ૨૫ સિત્તવાદિત્ર — ૧. ધૌનિક ક્રિયાથી માનરહિત ૨. ખરાબ ચારિત્ર્યવાળો.
- ૨૬ કૃત્તકટ — કૃત — ૧. અજ ૨. બહો.
- ૨૭ બહુ બાલકલો. ૨. જ્ઞાની.
- ૨૮ થોડાં મોભથી.
- ૨૯ થોડુંક દેખાય છે તેવું. આખું નથી દેખાતું તેવું.
- ૩૦ તમસ્પ્રધાન.
- ૩૧ અહીં કઈક ભૂલ લાગે છે.
- ૩૨ પેલે જાતિમાં ભૂલ કરી તે વિશે વાત છે.
- ૩૩ મૂષા — માતૃ ગાળવાની કુચડી.

અનુશ્રુતિનું યાચાતથ્ય

માનનીય પ્રમુખશ્રી, બહેનો અને બાંધુઓ,

આપની સભાએ ૧૯૪૬ના રજાનિતરામ સુવર્ણચંદ્રકને માટે મને પાત્ર ગણ્યો છે તેથી હું સભાનો-અત્યંત ઋણી છું. ગુજરાતી સાહિત્યની, કરની ભેદને તેવી, સેવા મારાથી થઈ શકી નથી. તો પણ સભાએ મને આ વિશિષ્ટ માન આપ્યું છે તે સભાના ઔદાર્ય અને સૌજન્યને લીધે જ છે. આ ઔદાર્ય અને સૌજન્ય માટે હું આપનો સર્વશ્રેષ્ઠ ઋણી છું. આ પ્રસંગે મારા અભ્યાસના વિષયની બેચાર વાતો આપની પાસે શ્રદ્ધાવાની છૂટ લઉં તો આપ થોડા ગરુડો એમ ધારું છું.

છેલ્લાં દશેક વર્ષ થયાં, હું પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિ (tradition) અને સમયાનુક્રમનો (chronology) અભ્યાસ કરું છું. એને પરિણામે મને જણાયું છે કે અનુશ્રુતિના અર્થઘટનમાં અને સમયાનુક્રમની ગોઠવણીમાં, આપણા અર્વાચીન ઐતિહાસિકો જે નિર્ણયો ઉપર આભ્યા છે તેમાંથી ઘણા ચે, વધુ અભ્યાસ અને નવાં પ્રમાણોની દૃષ્ટિએ, અસ્વીકાર્ય અને તેવા છે. જેમ બીજાં અનેક ક્ષેત્રોમાં તેમ આ ક્ષેત્રમાં પણ, આરંભમાં તો યુરોપીય વિદ્વાનોએ જ અન્વેષણ કર્યું છે, અને નિર્ણયો પણ કર્યાં છે. પરંતુ, એમનામાં ગમે તેટલી સહકૃપતા હોય છતાં, તળપદી દૃષ્ટિના અભાવને લીધે તેમજ પ્રારંભના અભ્યાસક્રમે નડતી આવશ્યક એવી કેટલીક મર્યાદાઓને લીધે, આ નિર્ણયો કસ્ટો-કરતાં તેમણે આપણી મૂળશ્રુતિને ડગલે ને પગલે ઉવેખી છે. ન્યાં ન્યાં પોતે કરી લીધેલા નિર્ણયોથી અનુશ્રુતિ વિરોધમાં હોય ત્યાં ત્યાં એને, ફાવે તેમ, મચડવામાં કે અન્તે સાવ ઉવેખવામાં તેઓ અચકાયા નથી. આને પરિણામે આજે આપણી પાસે આપણા દેશનો જે ઇતિહાસ રજૂ થયો છે તેમાંથી ઘણો ભાગ અર્ધસત્યો અને વિકૃતિઓથી ભરેલો છે.

આવા યુરોપીય વિદ્વાનો તેમ જ એમને પગલે ચાલનારા આપણા અનેકાનેક આધુનિક હિન્દી વિદ્વાનોને મતે, પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના પુનર્ઘટનમાં, પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિનું મૂલ્ય જરા જેટલું પણ નથી. પુરાણોમાં હાઈ અને ઘીના સ્પર્શોનું વર્ણન છે અને એ હકીકતથી વિરુદ્ધ છે માટે-પુરાણમાં જે કેઈ લખ્યું છે તે બધું જ અગ્રાહ્ય છે એવી મનોવૃત્તિ આ વિદ્વાનોએ સેરી છે, એમના મતે પ્રાચીન ભારતીય અનુશ્રુતિ અનેક કાલ્પનિક વાતોથી અને પરસ્પરવિરોધી એવાં વચનોથી ભરપૂર છે માટે એ સ્વીકાર્ય નથી. પણ, આ જ વિદ્વાનો, જેઓ ભારતીય અનુશ્રુતિને ઉપલાં કારણોથી અસ્વીકાર્ય ગણે છે તેઓ જ, એવાં જ કારણો જેમાં સારા પ્રમાણમાં હાજર છે તે ગ્રીક અનુશ્રુતિને, ચીની અનુશ્રુતિને અને મુસ્લિમ અનુશ્રુતિને પ્રમાણભૂત ગણે છે. ફક્તરા જેવડી કાઠીઓની વાત કરનાર હિરિડાટસ તેમને મન પ્રામાણિક ઇતિહાસકાર છે. કલ્પનામાં પણ આવે

નહીં એવી વાતો આપણા દેશ વિશે કરનાર મેગેસ્થિનીસ તો તેમના આખા જે ઇતિહાસની માંડણી-માં પાયામ્ છે. પરંપરાવિરોધી વચનોથી ભરેલા યવનચાંચનાં પ્રવાસવર્ણનો એમને મન નરી હકીકત છે. એટલું જ નહીં, હુદ્દનિર્વાણ માટે ઈ. સ. પૂ. ૪૭૦ થી માંડીને ઈ. સ. પૂ. ૨૧૦૦ સુધીની અનેક પરંપરા બાધક એવી તિથિઓ આપની બૌદ્ધ અનુશ્રુતિ પણ એમને મન, પૌરાણિક અને વૈદિક અનુશ્રુતિથી વધુ વિશ્વનીય છે.

પણ આ તો માત્ર પૂર્વગ્રહનું જ પરિણામ છે. આ જ વિદ્વાનો દીશકોટસાદિનાં અનેક વચનોને તેમ જ બૌદ્ધ, જૈન આદિ અનુશ્રુતિનાં વચનોને, પોતે માની લીધેલાં ચોક્કાંમાં એસતાં ન આવતાં હોય ત્યારે કોકરે મારવામાં જરા જે સંકાય પામતા નથી. વસ્તુસ્થિતિએ જોતાં, પરંપરાગત અનુશ્રુતિનાં યાદાતથ્યને આ વિદ્વાનોએ જરા જે ગંભીરતાથી વિચાર કર્યો નથી. ખરેખર તો, ગ્રીક, ચીની, બૌદ્ધ, જૈન વગેરે અનુશ્રુતિનું તેમ જ પૌરાણિક, વૈદિક વગેરે અનુશ્રુતિનું મંડાણ હકીકત ઉપર જ છે. સત્યથી સાવ વેગળાં એવી કલ્પના ઉપર રચાયેલી વિગોને ઇતિહાસની વિગતો તરીકે રજૂ કરવાનું કોઈ પણ અનુશ્રુતિને જરા જે પ્રયોજન હેતુ નથી. સીકાઓ થયાં પરંપરાપ્રાપ્ત અનુશ્રુતિમાં, એકથી વધુ કારણોને લીધે, કેટલીક ગૂંચો પડી ગઈ હોય એ સંભવિત છે, કોઈ વાર અસત્ય વાતો પણ એમાં ઘૂસી ગઈ હોય તો તે પણ મનાય તેમ છે; પણ કોઈ પણ અનુશ્રુતિ સાવ કપોળકરિપત છે એ વાત, પ્રભ-માનસની મૂળભૂત સમજણોને અભાવ જ સ્પષ્ટ છે. હા, એવી કોઈ ગૂંચો અનુશ્રુતિમાં પડી ગઈ હોય કે એવી કોઈ અસત્ય વાતો એમાં આવી ગઈ હોય તો એ ગૂંચોને ઉકેલવાની અને એ અસત્ય વાતો શાથી એમાં આવી ગઈ તે સમજાવવાની દરેક અભ્યાસકની ફરજ છે. માટે મારું માનવું છે કે અનુશ્રુતિ માત્ર, પછી તે ગ્રીક હોય કે ચીની હોય, બૌદ્ધ હોય કે જૈન હોય, પૌરાણિક હોય કે વૈદિક હોય, હંમેશા, સત્ય હકીકતના પાયા ઉપર મંડાએલી હોય છે. સમયના વહનથી એમાં વિકૃતિઓ આવી જાય ખરી, પણ અભ્યાસકનું ખરું કામ તો એ પ્રકૃતિ અને એ વિકૃતિને નિવેક કરવાનું અને વિકૃતિઓ આવી જવાનાં કારણો શોધવાનું છે.

આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિની કેવી અમર્યાદિ અવહેલના થઈ રહી છે તેના દષ્ટાન્તરો, હવે, આપની પાસે હું થોડીક વિગતો રજૂ કરું છું. આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિ પ્રમાણે ઐતહાસિક કાલગણના માટે, અમુક અમુક સંવતો પ્રાચીન કાળમાં પ્રવર્તતા હતા એ તો જાણીતું છે. તેમાંથી સપ્તર્ષિસંવત, કલિસંવત, વિક્રમસંવત અને શાલિવાહનના શકની વાત, દ્વંકર્મા, હું, અહીં કરવા ધારું છું.

પહેલાં સપ્તર્ષિસંવત લઈએ. જેમ જુદા જુદા મહો અમુક અમુક રાશિમાં અમુક કાળ સુધી રહે છે તેમ સપ્તર્ષિનું નક્ષત્ર દરેક નક્ષત્રમાં પૂરાં સો વર્ષ સુધી રહે છે એવી માન્યતા ઉપર આ સંવતનું મંડાણ છે. એક નક્ષત્રમાં સપ્તર્ષિ સો વર્ષ સુધી રહે એટલે ૨૭ નક્ષત્રોનું એક ચક્ર પૂરું કરતાં એને ૨૭૦૦ વર્ષ લાગે. આમ સપ્તર્ષિસંવતનું એક ચક્ર ૨૭૦૦ વર્ષનું ગણાય છે.^૧ અને આપણી સામાન્ય અનુશ્રુતિ પ્રમાણે સપ્તર્ષિસંવતનો આરંભ ઈ. સ. પૂર્વે ૩૧૭૬થી મનાય છે.^૨

૧. આ સવતની વીમત્તવાર સમજણી હું એક જુદા લેખમાં આપીશ.

૨. અહીં ચર્ચેલા સવતો માટે જુઓ The book of Eras by Cunningham અને પ્રાચીન ભારતીયવિમાલા ગૌરીશંકર બોલાકૃત.

પુરાણોમાં સમયગણના માટે આ સંવતનો આશ્રય ત્રણ વખત લેવામાં આવ્યો છે. એક વખત યુધિષ્ઠિરનો કાળ આપવામાં, બીજી વખત નન્દોનો કાળ આપવામાં અને ત્રીજી વખત આન્ધ્રોના અન્તનો કાળ આપવામાં. પુરાણોમાં લખ્યું છે કે જ્યારે યુધિષ્ઠિર રાજ્ય કરતા હતા ત્યારે સત્તર્પિ મધ્યામાં હતા. નન્દોના વખતમાં સત્તર્પિ પૂર્વાસામાં હતા અને આન્ધ્રોના અન્ત વખતે, યુધિષ્ઠિરથી શરૂ થયેલું સત્તર્પિનું એક ચક્ર પૂરું થયું હતું. આમ પુરાણોમાં કાલગણના માટે સત્તર્પિસંવતનો આશ્રય લેવામાં આવ્યો છે. આપણા ઇનિડુસસચોમાંથી, પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ જેને ઇનિડુસને લખ્યાં લખ વફાદાર ગણી છે, તે દ્વદશીની રાજતરંગિણીમાં પણ ઈ. સ. ૭૧૨ પછીના બધા જ બનાવોની ગણતરી સત્તર્પિમંવતનાં વર્ષોમાં જ કરવામાં આવી છે. આ સંવત હજી આજે પણ કાશ્મીર અને એની આસપાસના પ્રદેશોમાં પ્રચારમાં છે. જેમ આપણી બાજુનાં પંચગિમાં વિક્રમ વગેરે સંવતોનું ચાલુ વર્ષ પણ નોંધવામાં આવે છે તેમ એ પ્રદેશોનાં પંચગિમાં આ સત્તર્પિમંવતનું ચાલુ વર્ષ પણ નોંધવામાં આવે છે. આ મંવતને લૌકિક સંવત કે પહાડી સંવત પણ કહે છે. ઈ. સ. ૭૩૧ સૈકાથી માંડીને આપણા કેટલાક શિલાલેખોમાં પણ આ સંવતનાં ચાલુ વર્ષો નોંધાયાં છે. આમ મહાભારતના કાળથી માંડીને આજ સુધી જે સંવતનો પ્રચાર આપણે ત્યાં ચાલુ રહ્યો છે તે સંવતને આજના વિદ્વાનો સમયગણતરી માટે જરાયે આધારગ્રહ ગણતા નથી. આ સંવતનો પ્રચાર આપણે ત્યાં હોતો જ નહીં એમ તો એમનાથી કહેવાય તેમ નથી કેમ જે ઉપર લખ્યા મુજબ આજે પણ તે કાશ્મીરાદિ દેશોમાં ચાલુ છે અને શિલાલેખોમાં પણ નોંધાએલો મળે છે. પણ એનો આરંભ ઈ. સ. પૂ. ૩૧૭૬થી થયો છે એ વાત તરફ તેઓ સાચક રહે છે. કાં તો એ વાતને તદ્દન ઉવેખી મૂકે છે, કાં તો એ આરંભવર્ષ, ઇનિડુસને પ્રાચીનતા અર્પવાને કાર્ષ્ણ્યે ઉપભવી કાઢ્યું છે એમ કહીને તેઓ સંતોષ માને છે.

એવી જ વાત કલિસંવતની છે. આપણી અનુશ્રુતિ પ્રમાણે એનું આરંભ વર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૩૧૦૧ છે. પુરાણોમાં આ સંવતની નોંધ બહુ સ્પષ્ટતાથી કરાઈ છે. નેપાળની એક વંશાવળીમાં કેટલાયે પ્રાચીન રાજાઓનો કાળ આ સંવતનાં વર્ષોથી ગણવામાં આવ્યો છે.^૩ પ્રાચીન શિલાલેખોમાં પણ એ પ્રયોગ થયેલો જોવામાં આવે છે. કેટલાક પ્રાચીન ગ્રંથોની મુખિકા વગેરેમાં પણ આ સંવત પ્રયોજાએલો દેખાય છે.^૪ આજના વિદ્વાનો આ સંવતનો પ્રચાર નહોતો જ એમ તો નથી કહેતા, પણ અનુશ્રુતિમાં સ્વીકારાએલા એના આરંભવર્ષ માટે તેઓ શંકા કરે છે.

વિક્રમસંવત અને શાલિવાહન શક વિષે વાત જરા જુદી છે. વિક્રમસંવતનું આરંભવર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ અને શાલિવાહન શકનું આરંભવર્ષ ઈ. સ. ૭૮ છે. એની ના તો આજના વિદ્વાનો પાડતા નથી, પણ તે સંવતના અત્તરકા વિક્રમ કે શાલિવાહન નહોતા એમ તેઓ બેધક કહે છે. શાલિવાહન શક કોઈ શાલિવાહન નામના રાજાએ ચાલુ કર્યો જ નહોતો એમ તેમનું કહેવું છે. કારણ કે તેમણે નક્કી કરેલાં ઇનિડુસનાં ચોક્કાં પ્રમાણે ઈ. સ. ૭૮ માં શાલિવાહન નામનો કોઈ જણીતો રાજા હોતો જ નહીં. આ શક મૂળ કનિષ્ઠે ચાલુ કર્યો હોતો એમ કેટલાક કહે છે. ક્ષત્રપોના લેખોમાં વપરાએલો ‘શક’ આ શક છે એમ પણ તેઓ કહે છે. બીજાઓ વળી કનિષ્ઠના રાજ્યનો

૩. જુઓ Indian Antiquary, Vol. XIII.

૪. જુઓ પ્રાચીન ભારતીય લિપિમાલામાં કલિસંવતનો લેખ.

આરંભ ઈ. સ. ૭૮થી થયાસ-પોણોસો વર્ષ મોટા ગણે છે અને સૂત્રપોએ વાપરેલા મંવતનો આરંભ ઈ. સ. પૂર્વે પીણ કે ત્રીજી સદીમાં મૂકે છે.^૫ આમ ઈ. સ. ૭૮ વાળા શકના આરંભ વિશે ઐકમત્વ તો નથી, છતાં તેઓ એમ કહે છે કે એ વર્ષમાં શાલિવાહન નામે કોઈ રાગ નહોતો જ થયો.

વિક્રમસંવત્ર વિશે વધારેમાં વધારે ઊઠાપોઠા થયો છે, છતાં રિચતિ એ જ છે. વિદ્વાનો કહે છે કે એ સંવત્તુ આરંભવર્ષ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ છે, પણ એ સંવતનો પ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય નહોતો. કેમકે એમના મને એ વર્ષમાં ભારતીય ઇતિહાસમાં કોઈ વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ જ નહોતું. ધર્માખરા બધા જ વિદ્વાનો કહે છે કે આ સંવતનો પ્રવર્તક ગુપ્તવંશનો ચન્દ્રગુપ્ત બીજો વિક્રમાદિત્ય હતો. તેમના મતે ચન્દ્રગુપ્ત બીજાનો રાજ્યકાળ ઈ. સ. ૩૭૫ થી ઈ. સ. ૪૧૬ સુધીનો છે. એટલે કે ઈ. સ. પૂ. ૫૬ પછી લગભગ પાંચસોક વર્ષ થયેલા વિક્રમાદિત્યે આ સંવત પ્રવર્તાવ્યો અને એ સંવતને વિક્રમસંવત્તુ નામ વિક્રમાદિત્યના નામ ઉપરથી મળ્યું. વિક્રમાદિત્ય પહેલાં, આ સંવત ચાલુ તો હતો, પણ એનું નામ માલવગણસંવત કે કૃતસંવત હતું એમ તેઓ કહે છે.^૬ મૂળ આ સંવત ઈ. સ. પૂ. ૫૬ માં માળવાના કોઈ ગણસત્તાક રાજ્યમાં શરૂ થયો હતો, અથવા તો કોઈ કૃત નામના રાજ્યએ કે ગણસત્તાકના પ્રમુખે એને એ વર્ષમાં શરૂ કર્યો હતો.^૭ અને પછી ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના વખતમાં એને વિક્રમસંવત્તુ નામ આપવામાં આવ્યું હતું એમ તેઓ કહે છે. ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના વખતમાં એના પોતાના અધિકારીઓએ કાતરાવેલા લેખોમાં તથા એના પછી લગભગ સવાસો વર્ષ સુધીના મળતા ગુપ્ત રાજ્યોના કાળના લેખોમાં સમયગણતરી ગુપ્ત સંવતના (જેનો આરંભ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાના રાજ્યારોહણના વર્ષથી થયો હતો તેના) વર્ષથી જ કરવામાં આવી છે. ચન્દ્રગુપ્ત બીજા વિક્રમાદિત્યના નામ ઉપરથી આમળના સંવતને વિક્રમસંવત એવું નામ અપાયું હોય તો પછી ગુપ્ત રાજ્યોના પોતાના લેખોમાં સમયગણતરી વિક્રમસંવતથી નહીં અને ગુપ્તસંવતથી કરવામાં આવી છે તથા વિક્રમસંવત એવું નામ ચન્દ્રગુપ્ત બીજાના સમય પછી પણ નોંધાયું નથી એવું કારણ શું છે એની કોઈ વિદ્વાને વાત જ કરી નથી.

આવી રીતે પોતે ધરી કાઢેલી સમયગણતરીની યોજનામાં જે કંઈ ઘટાવી સકાય તેવું નથી તે બધું જ આ વિદ્વાનોને મતે ખોટું છે. સામર્પિસંવત અને કલિસંવતનાં આરંભવર્ષો, એમના મતે ઉપભવી કાઢેલાં છે. ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ અને ઈ. સ. ૭૮માં શાલિવાહનનું અસ્તિત્વ, એમના મતે, અનુશ્રુતિએ ઉપભવી કાઢેલું છે. હું આપની પાસે માત્ર એક જ પ્રશ્ન રજૂ કરું છું કે આવી રીતે, વર્ષગણતરી કે વ્યક્તિઓનાં અસ્તિત્વ ઉપભવી કાઢવાનું પ્રયોજન અનુશ્રુતિને શું હતું કે કે પછી આ વિદ્વાનોના મતે, આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસકારોને ગપ્પાં હાંકના સિવાય

૫. શુઓ બી સત્યશ્રવા કૃત ધ સુકર્મ ઈ. ઇન્દિયા ૫. ૩૫ અને પાળ.

૬. આ મત આજના ધણુખરા બધા જ વિદ્વાનો સ્વીકારે છે.

૭. ડો. અલ્ટકરનો આ મત છે. આ મતને સમર્થવે છે. સ. પૂર્વે ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ.

સ્વીકારતો એક લેખ પ્રો. કાન્નિયલાલ બ્યાસે હમણાં લખ્યો છે. શુઓ એનાસ કોપ્પે ભાંડારકર ઓરિયેન્ટલ રીસર્ચ ઇન્સ્ટીટ્યૂટ. પણ એમના મતનું મંડાણ કયાસિત્તામરના પોતે કદાચ લીધેલા એક પાક ઉપર રચાયેલું છે તેથી એ ચિન્ત્ય છે.

ખીન્ને કોઈ ધંધો જ નહોતો ? મારે તો આપને કહેવું છે કે આ વિદ્વાનોને હાથે, જાપરે કે અજાપરે, આપણી અનુશ્રુતિની અને સારાથે ભારતવર્ષના નૈતિક માનસની ગંભીર અવહેલના થઈ રહી છે. મેં ઉપરના ચારે પ્રશ્નોની હકીકતને વીગતમાં ઊતરીને તપાસી, છે અને દરેકમાં અનુશ્રુતિ. સાચી છે એમ મને જણાયું છે. મારા આ નિર્ણયો હું કોઈ ખીજ પ્રસંગોએ પ્રસિદ્ધ કરીશ; પણ આજે આપની પાસે ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યના અસ્તિત્વ વિશેનું મારું મન્તવ્ય રજૂ કરવાની રજા લઉં છું.

પશ્ચિમના વિદ્વાનો અને તેમને પગલે ચાલનારા આપના અહીંના વિદ્વાનો ઈ. સ. પૂ. ૫૬ના વિક્રમાદિત્ય વિશે નીચે મુજબના વાંધા રજૂ કરે છે. (૧) ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્ય નામે કોઈ મોટો રાજા ભારતમાં થઈ ગયો એને માટે કોઈ ઐતિહાસિક પુરાવો મળતો નથી. એટલે કે, એનું ઐતિહાસિક અસ્તિત્વ જ સંકાસ્પદ છે. (૨) વિક્રમસંવતના સમ્યન્ધમાં તેઓ એમ કહે છે કે આ સંવતનો ઉદ્ભવ, વિક્રમસંવત એવા નામથી, નવમા સૈકાથી આગળના લેખોમાં મળતો નથી. માટે આ સંવતને વિક્રમસંવત નામ મોડેથી અપાયું હતું. આ બંને મુદ્દાને જરા વીગતમાં ઊતરીને તપાસીએ.

પશ્ચિમના વિદ્વાનો અને એમને અનુસરનારા હિન્દી વિદ્વાનોની જે વાત ઉપર કરી છે તેના અનુસંધાનમાં કહેવું જોઈએ કે છેલ્લાં થોડાંક વર્ષોમાં, સ્પષ્ટ તળપદી દૃષ્ટિવાળા કેટલાક હિન્દી વિદ્વાનોએ આપણી પ્રાચીન અનુશ્રુતિને સમજવાના અને એમાં રહેલી ગૂંચો ઉકેલવાના સહકારી પ્રયત્નો કર્યા છે. આના વિદ્વાનોમાંથી કેટલાકોએ ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં વિક્રમાદિત્યનું અસ્તિત્વ સ્વીકાયું છે. તેમાંથી કેટલાક વિક્રમસંવત અને શુભસંવતને એક જ ગણે છે, એટલે કે શુભસંવતનો આરમ્ભ જ તેઓ ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં (ઈ. સ. ૭૧૬-૨૦માં નહીં) મૂકે છે. અને એ સંવતને વિક્રમસંવતનું નામ ચન્દ્રગુપ્ત ખીજ વિક્રમાદિત્યના ઉપનામ ઉપરથી મળ્યું છે એમ ગણે છે. વિ. સં. અને શુ. સં. એક હોય તો એ સંવતનો આરમ્ભ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાની રાજ્યપ્રાપ્તિના વર્ષથી થવો જોઈએ. પણ ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાનું ઉપનામ વિક્રમાદિત્ય જણાયું નથી; તેથી આ સંવતનો આરમ્ભ તો ચન્દ્રગુપ્ત પહેલાથી જ થયો હતો, પણ એને વિક્રમસંવતનું નામ ચન્દ્રગુપ્ત ખીજના ઉપનામ ઉપરથી મળ્યું હતું એમ આ વિદ્વાનો કહે છે. ખીજ કેટલાક કથાસરિત્સાગરની એક વાર્તામાં વિક્રમાદિત્ય અને મહેન્દ્રાદિત્ય નામે પાત્રો આવે છે તેમના વિક્રમાદિત્ય તે જ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ વાળો વિક્રમાદિત્ય એમ માને છે. વળી ખીજઓ ભવિષ્યપુરાણમાં ગંધર્વસેનના પુત્ર વિક્રમાદિત્યની એક વાત આવે છે, તેને જ ઈ. સ. પૂ. ૫૬ વાળો વિક્રમાદિત્ય ગણે છે. કેટલાંક વળી જોન અનુશ્રુતિમાં ગર્દભિલ્લ પછી આનતા વિક્રમને આ સંવતનો પ્રવર્તક માને છે. પણ આ બધા મનોમાં અમુક અમુક દોષો રહ્યા છે. પહેલા મતમાં માનીએ તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે ચન્દ્રગુપ્ત ખીજ પછીના શુભ લેખોમાં પણ સંવતનું નામ વિક્રમસંવત એમ કેમ નથી લખ્યું ? ખીજ મતો પ્રમાણે અનુશ્રુતિ આ વિક્રમને જણાવી એટલું જ સાબિત થાય છે, એની ઐતિહાસિકતા એથી પુરવાર થતી નથી, તેમ વળી સમયાનુક્રમમાં એની સ્થિતિ સ્થિર થતી નથી. વિક્રમાદિત્ય હતો અને ઉચ્ચત્તેનમાં એ રાજ્ય કરતો એટલું આ ઉલ્લેખોથી સિદ્ધ થાય ખરું; પણ આ વિક્રમાદિત્ય સંવતપ્રવર્તક વિક્રમ છે એમ તો એનાથી કેમ સિદ્ધ થયું ગણાય ? આથી આ વિષયનું મારું પોતાનું મન્તવ્ય હું અહીં રજૂ કરું છું.

કલહનની રાજતરંગિણીને આજના વિદ્વાનો ઐતિહાસિક ગણે છે. વધુમાં વધુ ઐતિહાસિક તત્ત્વવાળું કોઈ પણ સંસ્કૃત પુસ્તક હોય તો તે 'રાજતરંગિણી' છે એમ તેઓનું કહેવું છે. આ રાજતરંગિણીમાં બે વિક્રમાદિત્યના ઉલ્લેખ મળે છે. અંધ યુધિષ્ઠિ પછી પ્રતાપાદિત્ય નામે રાજ્ય કાશ્મીરની ગાદીએ આવ્યો તેના વિશે કલહણે આમ લખ્યું છે :

અય પ્રતાપાદિત્યસ્યસ્તૈરાનીય દિગન્તરાત્ ।

વિક્રમાદિત્ય મૂમર્તુર્જાતિરત્રાખ્યવિચ્યત્ ॥ ૨, ૬

શાશ્વરિર્વિક્રમાદિત્ય ક્ષતિ સ્ત્રમમાશ્રિતૈઃ

અન્યૈરત્રાખ્યપાલેભિઃ વિસર્વાદિ કદર્શિતમ્ ॥ ૬

કલહણ કહે છે કે આ પ્રતાપાદિત્ય વિક્રમાદિત્યનો સગો હતો, પણ આ વિક્રમાદિત્ય શાકરિ એટલે સંવત્પ્રવર્તક નહોતો. એને શાકરિ ગણીને ખીજાઓએ ધણું ખોટું લખ્યું છે એમ પણ કલહણ લખે છે.

પછી પહેલા પ્રવરસેન પછીના હિરપ્યના રાજકાળની વાત કરતાં કલહણ લખે છે :

તન્નાનેહસ્યુજ્જવિન્યાં ધીમાન્દુર્ધાપરામિષઃ ।

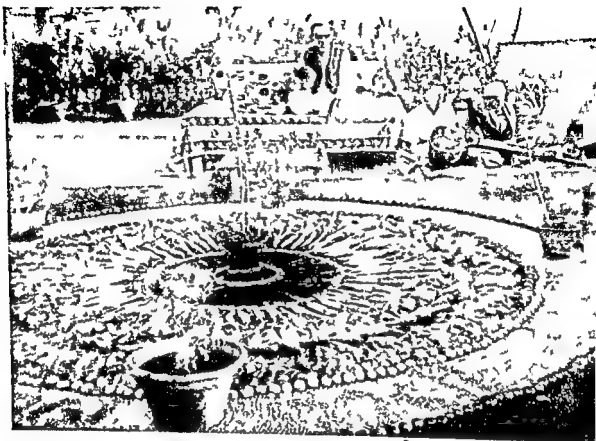
અકચ્છચઘ્નકર્ત્તા વિક્રમાદિત્ય સ્ત્યમૂત્ ॥ ૩. ૧૨૫

એત્તેએત્તેદાય વસુધાં હરેરવતરિષ્યતઃ ।

શકાન્નિનાસ્ય તેનાદૌ કાર્મમારો ભૂષ્ણઃ ॥ ૧૨૫

કલહણના કથન મુજબ આ 'વિક્રમાદિત્યનું' મૂળ નામ હર્ષ હતું. એ ઉત્તરૈનમાં રાજ્ય કરતો હતો અને એણે શકોને વિદાર્યા હતા, એટલે કે એ શાકરિ (સંવત્પ્રવર્તક) હતો. આમ આ હર્ષ-વિક્રમને જ કલહણ સંવત્પ્રવર્તક ગણે છે તે તો સ્પષ્ટ છે. છતાં કલહણે આપેલા તિથિક્રમને તપાસતાં આ હર્ષવિક્રમના મૃત્યુની તિથિ ઈ. સ. ૧૧૦માં આવે છે તેથી આ હર્ષવિક્રમને ઈ. સ. પૂ. ૫૬નો સંવત્ પ્રવાવનાર કેમ ગણી શકાય એમ થઈ શકે. કાં તો આ વિક્રમાદિત્ય સંવત્પ્રવર્તક વિક્રમ નથી, કાં તો કલહણે એને માટે આપેલું વર્ષ સાચું નથી. પણ એ સંવત્પ્રવર્તક છે એમ તો કલહણે આગ્રહપૂર્વક કહ્યું છે. આ વિષયમાં અહીં તો, હું માન એટલું જ કહીશ કે રાજતરંગિણીમાં આવેલા આખા સમયાનુક્રમનો જે બહુ જ બારીકાથી અભ્યાસ કર્યો છે અને મને જણાયું છે કે કલહણ જે અનુચિતિને અનુસરે છે તેના કરતાં સિત્ત અનુચિતિ પણ હતી. અને એના મુજબ હર્ષ-વિક્રમનું મૃત્યુ ઈ. સ. ૧૧૦માં નહીં, પણ જરાયર ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં જ થયું હતું. એ બધી વીગતોમાં અહીં ભૂતરું તો ધણું વિસ્તાર થઈ જાય. ભવિષ્યમાં મારું એ લખાણ હું પ્રસિદ્ધ કરવાનો જ છું. પણ એ ને સાચું કરે તો ઈ. સ. પૂ. ૫૬માં સંવત્પ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય ઉત્તરૈનમાં રાજ્ય કરતો હતો એમ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ પણ સાબિત થયું ગણાય, કેમ જે રાજતરંગિણીમાં, સમયાનુક્રમની દૃષ્ટિએ એનું સ્થાન સ્પષ્ટ જતાવવામાં આવ્યું છે.

હર્ષવિક્રમ નામે ઐતિહાસિક બક્ષિતનું અસ્તિત્વ નીચેની વાતથી પણ સિદ્ધ થાય છે. ઈ. સ.ના તેરમા સૈકાના સાગરનાન્દિએ લખેલા નાટકલક્ષ્મણચંડીકથામાં અંતિમ સ્લોક નીચે મુજબ છે :



પરિપૂર્ણ મનાર ભ

શ્રીહર્ષવિજયનરાધિપમાતૃગુણ-

મર્ગાદમવુદ્ધતણુદ્ધકચાદરાણામ્ ।

एषां मतेन भरतस्य मतं विगाण

धुष्टं मया समनुगच्छत रत्नकोशम् ॥

અહીં સાગરનન્દિ કહે છે કે ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર સમગ્રવામાં એણે શ્રીહર્ષવિક્રમ, માતૃયુષ્ત, ગર્ગ, અરમકુદ્, નખકુદ્, બાહર વગેરેના મતોનો અભ્યાસ કર્યો હતો. ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર મત આપનાર એટલે કે ટીકા લખનાર આ હર્ષવિક્રમ તે જ રાજતરંગિણીવાળો હર્ષવિક્રમ છે. ઉપરના શ્લોકમાં એને નરાધિપ કહ્યો છે. વળી, એના પછી તરત જ માતૃયુષ્તનું નામ એ શ્લોકમાં આવે છે. રાજતરંગિણીમાં, હર્ષવિક્રમે કાશ્મીરનું રાજ્ય માતૃયુષ્તને કેવી રીતે દાનમાં આપી દીધું હતું તેનું બહુ જ રસિક વર્ણન આવે છે.^૧ એમાં હર્ષવિક્રમ, માતૃયુષ્ત અને ભતૃમહેન્ને સમ-કાલીન ગણ્યા છે. એટલે, ઉપરના શ્લોકના શ્રીહર્ષવિક્રમ અને માતૃયુષ્ત તે કલ્હણે નોંધેલા હર્ષવિક્રમ અને માતૃયુષ્ત જ છે. આ બન્નેના લખેલા ગ્રંથો ૧૩ માં સૈકામાં પ્રચલિત હતા એમ પણ ઉપરના શ્લોકથી દ્વિતિ યાય છે. આથી હર્ષવિક્રમની ઐતિહાસિકતા સ્થપાય છે. ઉપરના શ્લોક પ્રમાણે આ હર્ષવિક્રમે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર એક ટીકા લખી હતી. આ વાતનું સમર્થન નીચેનાથી થાય છે.

શારદાતનયે પોતાના ભાવપ્રકાશમાં (પૃ. ૨૩૮) હર્ષના મતોનો ઉલ્લેખ કર્યો છે. અભિનવ-યુષ્તે નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપરની પોતાની વિરૂત્તિમાં હર્ષનાં વાર્તિકમાંથી ત્રણ ઉદ્ધરણો આપ્યાં છે. (નાટ્ય-શાસ્ત્ર, ગા. એ. સિ. ૧, પૃ. ૧૭૨, ૨૦૭) માતૃયુષ્તની નાટ્યશાસ્ત્રની ટીકામાંથી પાછળના ધણાં લેખકોએ ઉતારાઓ આપ્યા છે. આમ હર્ષવિક્રમ તથા માતૃયુષ્ત બન્નેની ઐતિહાસિકતા પુરવાર થાય છે. અને કલ્હણના ઇતિહાસગ્રંથમાં આપેલા ૨૫૯ મત મુજબ અને એના સમયાનુક્રમ મુજબ આ હર્ષવિક્રમ તે જ ઉત્તમૈનનો મેવનપ્રવર્તક વિક્રમાદિત્ય હતો. એનું આખું નામ કદાચ હર્ષવર્ધન વિક્રમાદિત્ય હશે.

આ હર્ષવિક્રમનું ખીજું નામ વિષ્ણુદિત્ય કે વિષ્ણુશીલ હતું એમ લાગે છે. સદાશિવ અઘ્ન-દ્રશ્યિત શુરુત્તમભાસિકામાં નીચેના શ્લોક આવે છે.^૨

अपि य धितमातृगुणतविया-

विषसेतुप्रवरणदिसुरिहयम् ।

मुषमामयिता हिमाद्रिभूमौ

विषमादित्यजुतोऽवतान् स चामुष्म् ॥

એના ઉપર સંવત ૧૭૨૦ માં ટીકા લખનાર આત્મમોદ આમ લખે છે :

विषमादित्येन हर्षपरिपद्येण तदभिधान-उज्जयिनीद्वारेण शकारिणा विक्रमादित्येन.

૧. આ આખીયે રસિક વાર્તાનો સાર એ 'ભારતી' અઠવાડિકના ૨૦૦૩ ના દીપોત્સવી અંકમાં આપ્યો છે.

૨. આ ઉતારો એ પ. ભગવદ્ગીતા 'પ્રાચીન ભારતકો ઇતિહાસ' માંથી લીધો છે.

આમ આ હર્ષનું નામ વિક્રમાદિત્ય હવુ એમ લાગે છે કે કથાસંગિસાગ્રમાં મહેન્દ્રાદિત્યે પોતાના પુત્રનું નામ વિક્રમાદિત્ય તથા વિષમગ્રીનું પાડ્યું હતું એમ જણ્યું છે.

નામ્ના ત ત્રિકમાદિત્ય હરોષતેનાકરોતિન ॥

તથા વિષમગ્રીન ચ મહેન્દ્રાદિત્યમૂપતિ ॥ ૧૮, ૧, ૫૧

૩૯૬૨ના લખવા મુજબ હર્ષવિક્રમના પુત્રનું નામ પ્રતાપશીન હતું. (૩, ૭૩). આથી શીદાન્ત વિષમગ્રીય નામ પણ હર્ષવિક્રમનું હોય તો તે અભગિનિ છે ૪

૩ વિષમાદિત્ય નામનો પુરાતો નીચેનાથી જાણ્યો છે નીચેનું એક સુત્રારિત જણીતું છે

અતરીપુત્તકચ્ચ ચ વીક્ષ્ય જલદામમે ॥

યે વિયોગેડપિ જીવન્તિ ન તેષા દિયતે મયમ્ ॥

આમાં પહેલું અને ચોથું અક્ષર અપાડ્યું તેના ઉપરથી બીજા અને ત્રીજા અક્ષરની પાઠપૂર્તિ થઈ એમ શાકુંધરપદ્ધતિમાં છે શાકુંધરપદ્ધતિમાં આ શ્લોક અર્થમિત્તેનો છે એમ લખ્યું છે અને સુશાપિતાવલિમાં ન્યા જ શ્લોક વિષમાદિત્યના નામે અપાયો છે એનો અર્થ એવો જ ને જ્યાં જાણેની સંયુક્ત કૃતિઓ છે અર્થમિત્તે આનુશ્રુત અને હર્ષવિક્રમનો સમકાલીન હતો એમ અલગે તે પુણે છે તેથી વિષમાદિત્ય તે હર્ષવિક્રમ હોવાનો પૂરેપૂરો સમ્ભવ છે

૪ આ હર્ષનું નામ શુદ્ધ પણ હતું એમ પાંચ અક્ષરવદ્ધ પોતાના ‘પ્રાચીન ભાગ્યત્તમ કવિદાસ’માં કહે છે તેઓની હતી આમ છે સુશાપિતાવલિમાં “તૌ શૂદ્ધકલ્પકારૌ ચમ્પૌ સમિલ્લેમિલૌ ચયોદ્વૈયો કાવ્યમાસૌર્ણ્યનારીશ્વરોપમમ્” એવું કે સમિલ્લે અને અભિલે સાથે મળીને શુદ્ધકલ્પ નામે આ લખી હતી. હર્ષશાસ્ત્ર આલમ્બોધની ટીકામાં એક સમિલ્લે નામે અભિલે મહિપ્રભાતનાકથાથી એક લાગુ ઉદ્ધરણ છે, તેમાં નીચેના શ્લોકો આવે છે

(૧) આત્માર્પણદ્વિજન્માપ્ય તિથિપુ વિનતો યનતેવશકારે
કર્મીરાનેવ કાવ્ય કમપિ કવયતુર્ભિજ્ઞાનપ્રમત્તમ્ ॥
રક્ષાદત્તપ્રદર્પપ્રકૃતિજ્ઞાતાધ્માતદ્દર્પ મ હર્ષ
કર્ણાભ્યર્ણાવતીર્ણ કથમથતદનો વિક્રમી વિક્રમાર્ક ॥

(૨) મજ્ઞ ચન્દનમર્દિન પ્રગલ્ભ સ્ફુર્તદ્રમા માહિતી
હર્ષકોગણિપતેષ્વ હર્ષમતુલ્ય વૃષ્ટ્યેવ યે તનિષ્ઠા ॥
ઘીરાસ્તાન્ શુભા કરેન્ન્યમિત્તિજ્ઞાત સ્મરન્ શમિલ્લ
પ્રાણેયોન્ સ મણિપ્રભા પ્રયમિતુ મર્ત્યુરોર્મૌરત્તમ્ ॥

(૩) સ્વાત શ્રોત કરેન્ન પ્રત્યુત્તરકૃષ્ણવ્યસાદ્યવિચ
ચયસ્સામૂચસમેયપિ પરકવિતામર્ષિણો માતૃગુપ્ત ॥
પ્રોઘ પ્રોઘાકિલ્લે નિવિધમરેણુમ્મનૈર્ચ મેદુ—
મેધુર્માદાદિનારીદ દયવદનવપ્ત વચ્ચકુળસ્ત મળ્લ ॥

આની રીતે વિષમશીન હર્ષ(વર્ધન) વિક્રમાદિત્યની ઐતિહાસિકતા સ્પષ્ટ છે. કહેણે આપેના તિથિક્રમની મે કરેની પુનર્ધટના મુજબ આ હર્ષવિક્રમની મૃત્યુતિથિ ઈ સ પૂ ૫૬માં આવે છે. આમ કહેણે આપેની હર્ષવિક્રમની તિથિ બહુ મહત્વની બને છે એની મે કરેની પુર્ધટના સાચી હોય તો એમ જરૂર કહી શકાય કે સવતર્પ્રતિક વિક્રમની સમસ્યાનો યોગ્ય ઉકેલ થઈ ગયો છે.

આજના વિદ્વાનો ખીજે વાવો એ લે છે કે વિક્રમસંવતના વિક્રમ એવા નામવાળા લેખો ઈ સના નવમા સૈકાથી પહેલાના મળતા નથી, માટે આ સવતનું વિક્રમસવત એવું નામ પાળ્યા પડ્યું છે. આ દલીલ નકામતમક છે એના લેખો નથી મળ્યા. માટે નહીં જ મળે એમ કેમ માની લેવાય? એવો એક પણ લેખ નવમા સૈકાથી પહેલનો મળે કે આ દલીલ નકામી કરી જાય વળી. મારે કહેવું જોઈએ કે નવમા સૈકાની પહેલાના વિક્રમસવત એવા સ્પષ્ટ નામવાળા શિલાલેખો નથી મળતા એ સાચું છે પણ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વિક્રમસવત નામ આપીને ઠેક એ સવતના આરંભથી કરાયેલા ઉલેખો મળે છે પણ આવા ગ્રંથગ્રંથ ઉપેખોને તો આપણા આજના વિદ્વાનો તદ્દન ઉલ્લેખી મૂકે છે એવા ઉલ્લેખો મારી જાય પ્રમાણે નીચે મુજબ છે. ૫

(૧) વિવિધતીર્થકલ્પમાં સિદ્ધસેન દિનાનરના સમયનીન વિક્રમાદિત્યની એક શાસનપટ્ટિકાનો ઉલ્લેખ છે તે આમ છે

શ્રીમદુજ્જવિલા સવત ૧ ચૈત્ર સુદી ૧ શુભ મંદેશીયમહાક્ષપટલિકપરમાર્હતશ્વેતાન્વરોપાસકબ્રાહ્મણ ગૌતમસુતકાલ્યાણેન રાજાકલેષયત ।

આ ઉલ્લેખ, જો જૈન કવિએ પોતે વાર્તામાં રસ ઉમેરવા ન મૂક્યો હોય તો વિક્રમસવત પહેલા વર્ષનો ગણાય પણ આ ઉલ્લેખ ઉપર કુ બહુ બાર મૂકતો નથી

। (૨) પ્રભાવકચરિતમાં જ્વનસરિચરિતમાં નિ સ ડનો ઉલેખ નીચે મુજબ મળે છે

હતિ ધ્રીવિક્રમાન્તિય શાસ્ત્રવન્તીં નરાવિષ ।

અનુના પૃથિવીં કુર્વન્ પ્રવર્તયતિ સવસરમ્ ॥ ૭, ૭૧

વાયુ પ્રથિતોડમાયો લિમ્બારવ્યસ્તેન મૂઝુજા ।

વનાનુષ્યાય ગીર્ણં વાપદયચ્છીવીરધામ તત્ ॥ ૭૨

(પાના ૬૭ની કૂટનોખનું અનુસંધાન)

આ મ્ત્રોકો ઉપરથી હર્ષવિક્રમ મેઠ (બનુ મેઠ) માવૃગુપ્ત અને રામિનના ગુરુ રાકેન્દ્રની સમકાલીનતા તેમ જ ઐતિહાસિકતા સ્પષ્ટ રીતે સ્થપાય છે. રામિન પગ એમનો હયમમ સમકાલીન હોય એ દેખીતું છે. હર્ષ અને શુદ્રક બંને એક છે એવું ઉપરના મ્ત્રોકમાં કયાય સ્પષ્ટ નથી, પણ ૫ બગવદ્ગત મહિપ્રભાનો રચનાર રામિન તે જ શુદ્રકયાકાર રામિન એમ મા ધીને તથા રામિનનો સમકાલીન શુદ્રક પણ હતો તેમ જ હર્ષ પણ હતો એમ ગણીને હર્ષ અને શુદ્રકને એક ગો ૭ મને એ વાત થોડી બિનલ્લ જણાય છે. મહિપ્રભાનો રામિન તે જ શુદ્રકયાકાર રામિન હતો ? અને શુદ્રકયાકાર રામિન શુદ્રકનો સમકાલીન હતો ? આ બે પ્રશ્નોના ઉત્તર ઉપર શુદ્રક અને હયવિક્રમ બે એજાના આધાર છે એમ મને લાગે છે.

૫. હવે પછીના જૈનમાહિત્યમાંથી આપેના ઉલ્લેખો મુનિ ક્યાણવિજયજીના નાગરીપ્રચારિણી સભાની પત્રિકા (વર્ષ ૧૦)માં લેખમાંથી લીધા છે.

રક્ષાર સ્વચરેન નિજેન સહ મન્દિરમ્ ।
 અર્હતસ્તત્ર સૌવર્ણકુમ્ભદ્વજાભિર્મૃદ્ ॥ ૧૩
 સર્વસરે પ્રવૃત્તે સપદ્મ વર્ષેષુ પૂર્વત્ ।
 ગતેષુ સપ્તમામસ્યાન્ત પ્રતિષ્ઠા ધ્વજ્જુમ્ભવોઃ ॥ ૭૪
 ધીર્જીવદેવસુરિમ્યસ્તેભ્યસ્તત્ર વ્યષાપ્યત્ ।

અહીં વિ. સં. ૭ મા મહાવીરના મન્દિરનો ઉદ્ધાર થયાનો ઉલ્લેખ છે

(૩) શત્રુજયતીર્થદર્શનમાં લખ્યું છે કે જાવડિ નામના એક શ્રેષ્ઠ શત્રુજય ઉપર એક જૈન મિત્રની સ્થાપના કરી હતી. ઉલ્લેખ આમ છે

જયોચ્ચરે વર્ષદાતેડતીરે ધીરિક્કમદિહ ।
 વહુદ્ધ્યપ્યયાદ્ વિમ્બં જાવડિસ્સ ન્યવીવિજાત્ ॥ ૭૧

આ મિત્ર સ. ૧૩૧૯ માં એલ્ચડોએ તોડી નાખ્યું હતું એમ પણ એ ગ્રંથમાં લખ્યું છે
 ઉપરની મનદમનુ લખાણ ધનેશ્વરિએ રચેના શત્રુજયમહાત્મ્યમાં પણ મળે છે ત્યાં
 લખ્યું છે કે,

વિક્રમાદિત્યતસ્તીર્થે જાવડિસ્સ મહામન ।
 જયોત્તરણતાન્દાન્તે માવિન્યુષ્ણતિષ્ઠતા ॥

આ પ્રભાણે જાવડિએ વિ. સ. ૧૦૮ માં મિત્રની સ્થાપના કરી હતી એમ નોંધ મળે છે
 જાવડિનું આ વર્ષ સાચું હોય એમ નીચેની વિચારણાથી લાગે છે આ જાવડિ અથવા જાડુડિને
 આ મિત્રની સ્થાપના કરવામાં વજ્રસ્વામીની પ્રેરણા હતી એમ જૈન ગ્રંથોમાં લખ્યું છે આ વજ્ર-
 સ્વામી જૈન અનુશ્રુતિ પ્રભાણે મહાવીર મરત ૫૪૮ થી ૫૮૪ સુધી યુગપ્રવર્તક હતા. સાધારણ રીતે
 જૈનોમાં મહાવીર મંવંતનો આરંભ ઈ. સ. પૂ. ૫૧૮ થી ગણાય છે એટલે એ ગણુનરીએ વજ્રસ્વામીનો
 કાળ વિ. મ. ૭ થી ૧૧૪ સુધીનો ગણાય. આમ વિ. મ. ૧૦૮ માં વજ્રસ્વામી જાવડિને મિત્ર
 સ્થાપનની પ્રેરણા કરે તો તે સમ્ભવિત છે

(૪) દેવસેનસુગિના દર્શનકાગમાં નીચેની ગાથા મળે છે

એણ સણ છત્તીરે વિષ્ણુમરણસ્સ મરણવત્તસ્સ ।
 સોરઠે વલ્લીપ્પે વપાગો સેવનો સથો ॥

વાર્મદેવના ભાવપ્રહુમાં આજ વાત સમજાયા આમ લખી છે

સથર્થજ્ઞે જાતેડન્દાના મૃતે વિક્રમરાજનિ ।
 સોરણ્ણે વલ્લીપ્પુયામિમૂલ્લક્યતે મય્ય ॥

આમાં વિ. સં. ૧૩૬ માં સોરણા એવડ સર્વ ઉપજાનો એમ લખ્યું છે

(૫) ઉપર ઉલ્લેખ કર્યો છે તે ધનેશ્વરિના શત્રુજયમહાત્મ્યનો સ્થાપક એ ગ્રંથમાં જ
 વિ. સ. ૪૭૭ આપે છે

“(૬) દશમસારમાં બીચેની બે ગાથાઓ મળે છે.

પંચસયે છત્વીસે વિક્ષેપમરાયસ્ય મરણપત્તસ્ય ।
ચક્ષિણમહુરાજદો દાવિલસંધો મહામોહો ॥
સત્સયે તેવજ્ઞે વિક્ષમરાયસ્ય મરણપત્તસ્ય ।
નદયજ્વરગમે વકાસધો મુનેયન્વો ॥

અહીં ‘વિ.સં. ૫૨૬ અને ૭૫૩ના ઉલ્લેખો મળે છે.

આવી રીતે જૈનગ્રંથોમાં ‘વિ.સં. ૧થી ૭૫૩ સુધીનો ઉલ્લેખો મળે છે. આ ૭૫૩ ઉપરથી એકકો કરેલા ઉલ્લેખો છે. જૈન સાહિત્યનો કોઈ અભ્યાસક રીતસર તપાસ કરે તો આવા ઘણા ઉલ્લેખો મળવાનો સંભવ છે. જૈનતર સાહિત્યમાંથી પણ કદાચ આવા ઉલ્લેખો મળે. આજના તિહામોને મન આવા અન્યથા ઉલ્લેખોનું મૂલ્ય કેઈ જ નથી. અને જાણે છે કે આવા ઉલ્લેખોની સંખ્યાઈને આશંકવાનું આપણને જરાય કારણ નથી.

બંદી રીતે, વિક્રમસંવતનો ઉલ્લેખ, એ નામથી જૂના શિલાલેખોમાં મળતો નથી એ વાત ઉપર આપણે બહુ વજન મૂકવું નોંધ્યે નહિ. એક તો, ઉપર નોંધ્યું તેમ જૂના ગ્રંથોમાં નામપૂર્વક ‘સંવતના ઉલ્લેખો મળે છે. બીજું, આપણે ત્યાં શિલાલેખોમાં મિથિશાતા સંવતનો પ્રકાર જ એ જાતનો છે. આ દૃષ્ટિએ ‘સંવતોના આપણે બે વર્ગોમાં શકીએ. આપણે ત્યાં ચાલતા કેટલાક સંવતોનું આરંભવર્ષ અમુક રાજાના રાજ્યારંભવર્ષથી ગણાવું. આવા સંવતોને ‘વંશસંવતો (dynastic Eras) કહી શકાય. બીજા કેટલાક સંવતો અમુક વ્યક્તિવિરોધના અસ્તિવર્ષથી ગણાતા. આ બીજા વર્ગમાં મુદિહિરસંવત, જુદાસંવત, મહાવીરસંવત, વગેરે સંવતો આવે છે. આવા સંવતોને શ્રેષ્ઠસંવત કહી શકાય. જૂના શિલાલેખોમાં નોંધાયેલા ઘણાખરા સંવતો ઉપરના પહેલા વર્ગમાં આવે છે. આ બંને પ્રકારના સંવતોનો ભેદ સમજી લેવા જોવા છે. કોઈ એક રાજા નવા રાજ્યથી સ્થાપન કરે અને પોતે એમ ધારે કે પોતે ચક્રવર્તીપદ મેળવ્યું છે એટલે તે પોતાના રાજ્યારંભવર્ષનો વર્ષથી કે પોતાના રાજ્યના કોઈ વિશિષ્ટ પ્રસંગના (અથવા બાહ્યના) વર્ષથી સંવતનો આરંભ કરે એટલે, આવા સંવતનો આરંભ પોતાના વંશનો સમયાલુકમ નોંધવાને માટે જ થાય છે; આવા રાજાને બહુ સમજા બને અને એણે સ્થાપેલું સામ્રાજ્ય બે બેપાંચ પેઢી ચાલે તો સ્વયં એના પોતાના વંશને તેમ જ એના તાણાના બીજાં રાજાઓ પણ એ વર્ષગણતરી એટલે કે સંવત કેટલીક વાર સ્વીકારતા દિખાય છે. પણ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાની ધાત તો એ છે કે અંધા સંવતને સમકાલીનો સારી પેઢે જાણના હોય છે અને તેથી એને કોઈ વિશિષ્ટ માંખ ઘટના વગર જ માત્ર સંવત રાખેલી જ એનો નિર્દેશ લેખો, સિક્કાઓ વગેરેમાં કરાય છે. જો ગ્રીસીન શિલાલેખો અમ્યા છે તે આ વાત પુરવાર કરે છે. ચક્રવર્તી પોતાના સમયના આગેસક નેત્રી લેખો અમ્યા છે તેમાંથી માત્ર ત્રણ લેખોમાં જ ચુલકાકાગણના કે એવા વ્યયો મળે છે. બાકીનામાં માત્ર સંવત કે વર્ષ એમ રાખે હોય છે. ક્ષત્રપોના, જૈનકોના, કનિષ્ઠાદિના લેખોમાં સંવતનું વિશિષ્ટ નામ કયાંય લખેલું મળતું નથી. માત્ર સંવત્સર, સંવત કે વર્ષ એવા જ શબ્દો મળે છે. આન્દ્રાદિના લેખોમાં દરેક રાજાના પોતાના રાજ્યકાળનાં વર્ષો સંવત્સરદિ શબ્દોથી નોંધાયેલાં

મળે છે. આમ પ્રાચીન શિક્ષાલેખોમાં સંવતનું વિશિષ્ટ નામ આપ્યા વગર જ વર્ષો આપવાનો રિવાજ સાર્વત્રિક હતો. તે પછી માત્ર વિક્રમસંવતની વ્યવસ્થામાં આ માટે આપણે ફરિયાદ કરવી જોઈએ કે એનું વિશિષ્ટ નામ સંવત સાથે નોંધાયેલું મળતું નથી ?

ખીજી રીતે જોતાં, કેટલાક જૂના લેખોમાં વિક્રમ એવા વિશિષ્ટ નામ વગર ઇ. સ. પૂ. ૫૬ વાળા સંવતનાં વર્ષો વપરાયાં છે. એમ આજના વિદ્વાનો પોતે જ કહે છે. શોડાસના વખતનો મથુરાનો સંવત ૭૨નો લેખ, પતિકના વખતનો સં. ૭૮નો લેખ, ગો-ડોફનિસનો તખ્તેખટ્ટોનો સં. ૧૦૩નો લેખ, પન્નારનો સં. ૧૨૨નો લેખ, કલવાનો સં. ૧૩૪નો લેખ, તક્ષશિલાનો સં. ૧૩૬નો લેખ, ખલસેનો ઉવિમિક્ષતુનો સં. ૧૮૭નો લેખ, જિહોશ્વિકનો તક્ષશિલાનો સં. ૧૯૧નો લેખ—આ બધા લેખોનાં વર્ષોને ઘણાખરા વિદ્વાનો ઇ. સ. પૂ. ૫૬ વાળા સંવતનાં વર્ષો તરીકે મળે છે. આ બધા લેખોમાં, માત્ર સંવત કે સંવત્સર શબ્દ જ મળે છે એટલા માટે એ સંવતનું નામ એ વખતે વિક્રમસંવત નહોતું એમ ગણાવું ન જોઈએ, કેમ કે એ ઉપર બતાવ્યું તેમ જૂના લેખોમાં સંવતોનાં વિશિષ્ટ નામ આપવાની પ્રથા હતી જ નહીં; માત્ર સંવત, સંવત્સર કે વર્ષ શબ્દથી જ કાલગણનાનો નિર્દેશ થતો હતો; અને સમકાલીન સમાજ એ વર્ષો કયા રાજાના રાજ્યકાળનાં છે તે સંકેતાર્થે સમજ લેતા હતા.

વળી, એક ખીજીવાત પણ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આવા સંવતો તે સે વંશનું પ્રમુખ આયુ હોય ત્યાં સુધી અથવા તેના પછી થોડાંક વર્ષો સુધી શિક્ષાલેખોમાં વપરાતા હોય છે, તે પછી એનો વપરાશ હુત થયેલો જ હોય છે. અને એ સ્વાભાવિક પણ છે. ચક્રવર્તીએ ખીજા વંશમાં જાય એટલે જેમ આગળના વંશના સિદ્ધા, ધ્વજાદિના ત્યાગ કરવામાં આવે તેમ જ આગળના વંશની સમજાણતરીનો પણ ત્યાગ કરવામાં આવે. આ સ્વાભાવિક ક્રમ છે. અને અહીં મારે કહેવું જોઈએ કે હર્ષવિક્રમ પોતે એકચ્છત ચક્રવર્તી હતો એ ખરું, પણ એના પુત્ર ચક્રવર્તીએ ખાધું હતું. રાજતરંગિણીમાં લખ્યું છે કે હર્ષવિક્રમના મરણ પછી તરત જ એના પુત્ર પ્રતાપશીલ શિક્ષાદિત્યે શત્રુઓએ રાજગાદી ઉપરથી ઉતારી મૂક્યો હતો અને કાશ્મીરના પ્રવરમેન ખીજાએ એને ફરીથી ગાદી અપાવી હતી. આમ ચક્રવર્તીએ પ્રવરમેન ખીજાને મળ્યું હતું, એટલે વિક્રમને નામે ચાલતો સંવત એના પછી આયુ ન રહ્યો હોય તો તે સમજાવિત છે.

પણ વિક્રમસંવત વિશે આજે એ અન્યથો પ્રચલિત છે. અમુક લેખો એનો આરંભ વિક્રમના રાજ્યારોહણથી મળે છે, ત્યારે બીજા લેખો એનો આરંભ એના મૃત્યુવર્ષથી મળે છે આગળ, એના મૃત્યુથી મળતી કરવામાં આવી છે એવા ભેચર ઉદ્દેશોને નોંધ્યા છે. એવા બીજા ઉદ્દેશો પણ મળે છે. વળી રાજતરંગિણીના મે ગાદિવા સમયાવક્રમ મુજબ ઇ. સ. ૫૬માં વિક્રમનું મૃત્યુ થયું હતું એમ પુરવાર થાય છે. આમ જો આ સંવત વિક્રમના મૃત્યુની નિશ્ચિત આયુ થયો હોય તો એ ઉપર નેપિલા વંશસંવતોના વર્ષોનો ન હોઈ શકે. એના પુત્ર ચક્રવર્તીએ

૧. જુએ સિદ્ધાંત ઉપરથી—૧. સી. રામ—પૃષ્ઠ ૨, ચપ્પર ૧, લેખ સંખ્યા ૨૫, ૨૭, ૨૮, ૩૨, ૩૩, ૩૪, ૩૫, ૩૬.

૨. બીજા કોઈ કાલને ઉપરના લેખોમાં નોંધાયેલાં વર્ષો બીજા કોઈ સમયનાં નીચે તે તે બુદ્ધી નાન છે.

જોયું હતું એટલે એ આવો વંશસંવત પ્રવર્તતી ન શકે. આ વિષયમાં મને એમ લાગ્યું છે કે આ સંવત ઈ. સ. પૂ. ૫૬ માં હર્ષવિક્રમની મૃત્યુતિથિથી એના કેટલાક પ્રસંગોએ ચાલુ કર્યો હોવાનો સંભવ છે. વિક્રમ એનાં છેલ્લાં વર્ષોમાં, સિદ્ધસેન દિવાકર નામે નૈન સાધુના સંપર્કમાં આવ્યો હતો, અને એણે નૈનધર્મને સારી પેઠે આશ્રય આપ્યો હતો એવી નૈન અનુશ્રુતિ છે. આથી નૈનોએ વિક્રમના સંવતને અપનાવી લીધો એમ લાગે છે અને, આવી રીતે, આ સંવત વંશસંવત તરીકે નહીં, પણ લોકસંવત તરીકે પ્રચલિત થયેલો હતો એમ મને લાગે છે. આમ જો હોય તો જૂના લેખોમાં એનો પ્રયોગ ન મળે, પણ જૂના ગ્રંથોમાં એનો પ્રયોગ મળે એ જ સામાજિક સ્થિતિ ગણાય. 'નૈનોએ એને અપનાવ્યો અને કાળે કરીને ખીન્નઓએ પર્ણ' એને અપનાવ્યો એટલે, સર્વર્ષિ, કવિ વગેરે સવતોની પેઠે, આ પણ લોકસંવત બન્યો. આમ લોકસમૂહનો સંવત જન્યા પછીના કાળમાં એના ઉદ્દેશો, એના વિશિષ્ટ નામથી ગ્રંથોમાં તેમ જ શિલાલેખોમાં બંનેમાં મળે તે પણ સામાજિક છે.

વિક્રમસંવતના ઉદ્ભવ અને પ્રચાર વિશે મારું આવું મંતવ્ય છે તે મેં આપની પાસે રજૂ કર્યું છે. ૧૧ અનુશ્રુતિમાં સમ્રાટએલી વીગતો આમ સાચી ફરે છે એ ખતાવવાને માટે મેં આ વિક્રમસંવતની વાત આપની પાસે મૂકી છે.

અનુશ્રુતિમાં સમ્રાટએલી વીગતો વિશ્વસનીય ન જ હોય એમ માનીને આરમ્ભ કરવો અને ખીન્ન પ્રમાણથી સાબિત થાય એટલી જ અનુશ્રુતિમુલક વીગતોનું ઐતિહાસિકત્વ સ્વીકારવું એવી અવેષણપ્રથા આજના વિદ્વાનોની છે. અનુશ્રુતિમાં સમ્રાટએલી વિગતો વિશ્વસનીય હોવાનો પૂરો સંભવ છે એમ માનીને આરમ્ભ કરવો અને ખીન્ન પ્રમાણથી અન્યથા સાબિત થાય એટલી જ અનુશ્રુતિમુલક વીગતોનું ઐતિહાસિકત્વ સ્વીકારવું એવી અવેષણપ્રથા આપણે ધડવી નેહએ એમ સૂચવવું એ જ મારા આજના આખા વક્તવ્યનું પ્રયોજન છે. માટે જ, પુરાણોને અને ભારતીય અનુશ્રુતિને અરપૂર્યોના વર્ગમાંથી બહાર લાવનાર અંગ્રેજ વિદ્વાન પાછાંટરનાં નીચેના વચનથી મારું આજનું વક્તવ્ય પૂરું કરવાનું હું યોગ્ય ધારું છું.

The position now is this—there is 'a strong presumption in' favour of tradition. If any one contests tradition, the burden like on him to show that it is wrong, and till he does that, tradition holds field.*

૧૧. આના અનુસંધાનમાં એક કલ્પના (એ કલ્પના જ છે એમ સ્વીકારીને) આપની પાસે મૂકવી છે. રાજવંશગણી પ્રમાણે હર્ષવિક્રમનું મૃત્યુ, માતૃશ્રુતિનો રાજ્યત્યાગ અને પ્રવરસેન ખીન્નનું રાજ્યારોહણ—આ ત્રણે પ્રમંગો એક જ વખતે, એટલે, કે ઈ. સ. પૂ. ૫૬ માં જન્મ્યા હતા હવે, પ્રવરસેન ખીન્ને ઉત્તરહિંદનો (મુરારપ્ટ અને માળવા સહિત પૂર્વ સમુદ્રથી પશ્ચિમ સમુદ્ર સુધીનો) ચક્રવર્તી સમ્રાટ હતો એમ કલ્પણે લખ્યું છે. તેનું વર્ચસ્વ સિંહલ સુધી સ્વીકારાતુ આ પ્રવરસેન ખીન્નએ પોતાનો વંશસંવત સ્થાપ્યો હોય તો તે બનવાનું છે. એણે સ્થાપેલું સામ્રાજ્ય દોઢસોએ વર્ષ ચાલ્યું હતું. એટલે જો એનો વંશસંવત સ્થપાયો હોય તો ઈ. સ. પૂ. ૫૬ થી આરમ્ભતા એ સવતો આપણને મળે—એક પ્રવરસેનનો વંશસંવત અને ખીન્ને વિક્રમની મૃત્યુતિથિથી સ્થપાયેલો વંશસંવત, આમાંથી એકની સાથે વિક્રમનું નામ જોડાયેલું હતું. ખીન્નની સાથે નહીં, આ કલ્પના જો સાચી ફરે તો આ આખા યે પ્રશ્નના નિરાકરણમાં ઘણી સરળતા થાય.

* ૧૯૪૬ ના રાણજીવરામ મુવર્જીય દ્રક્ષપ્રદાનવિધિ પ્રસંગે (તા ૨૫-૧-૪૮ ના રાજ) આપેલો ઉત્તર,

નમત્યંશાસનાં કેટલાંક સ્વરૂપો

જો: લક્ષિતકલાઓના વિકાસમાં સંગીત અને નૃત્યને ખૂબ જ નિકટનો સંબંધ છે. પ્રેક્ષકમાં મનઃ હરતી નર્તકીને માત્ર અભિનયથી જો વિજય મળે તેના કરતાં અભિનય ન્યારે સંગીત સાથે ભળે ત્યારે એ વિજય સિદ્ધતર બને. સંગીતમાં જો સમ્પદાર્થ હોય તેને અનુરૂપ અંગનાં હલનચલથી નમત્યંશ નર્તકી અમુક ભાવ ઉત્પન્ન કરી શકે ત્યારે એ બંનેની સાર્થકતા થાય.

છતાં આરંભકાલે નૃત્ય અને સંગીતની કલાઓનો વિકાસ જુદો જુદો જ થયો છે. આપણામાં નૃત્ય અને નૃત્ય વચ્ચે બેઠ છે. તે મુજબ નૃત્યમાં અભિનય ન હોય અને સંગીત પણ ન હોય. નૃત્યમાં એ હોય એ સ્થિતિ જ બતાવે છે કે સંગીત અને નૃત્યનો આવિર્ભાવ શરૂઆતમાં તો સ્વતંત્ર રીતે જ થયો છે. પાછળથી ન્યારે સંકુલ ભાવોને ઉપભવવામાં સંગીત તથા નૃત્યના સંમિશ્રણ ઉપયોગી બન્યા; ત્યારે એકનાં અંગો બીતાએ ઉપયોગમાં લઈ લીધાં. આવે કાલે, મુખ્ય નૃત્યનાં અંગો રૂપ શરીરનાં અંગોપાંગનાં હલનચલનનાં જો પ્રકારે નૃત્યમથિતમાં ગણાવેલાં મળે છે તેને સંગીતપ્રયોગમાં પણ સ્થાન મળ્યું. આપણી અડીની ચિત્રાવલી આપ સમયને અનુલક્ષે છે એમાં કુલ ચોવીસ ચિત્રો છે. દરેક ઉપર તે તે ચિત્રોનાં નામ લખ્યાં છે. તેમાં કેટલીક વાર્ધક્ય લક્ષિય એ, બહુ કરી છે, તેનાં વિશેષ આમળ વિચાર કરીશું. એ ચોવીસ ચિત્રોમાંથી સોળને અડી તાનપ્રકારો ગણાવ્યા છે, સાતને દષ્ટિપ્રકારો તરીકે ગણાવ્યા છે અને એક ચિત્ર ઉપર 'કપૂરમંજરી' રાજકન્યા એમ નામ લખ્યું છે. એમાંથી આ ચિત્રાવલીમાં જો પ્રકારોને તાન કલા; છે તેને નૃત્યમથિતમાં શીર્ષપ્રકાર કહેલા છે. બીજાં જો દષ્ટિરૂપો લખ્યાં છે તે ત્રો ચોકમી બૂલ છે. તે નૃત્યમથિત દષ્ટિપ્રકારો નથી. તે તો કુપ્રકારો છે. આમ અડી નૃત્યાનાં અંગોરૂપે શિરોબેઠ અથા બમેલિનું ચિત્રમાં નિરૂપણ કર્યું છે.

૧. આ વિષે પૂરતી માહિતી માટે જુઓ 'નાચરિક' શાસ્ત્ર ૧૬૮૭માં અંગમાં 'નૃત્યનૃત્યનામ' ઉપરનો મારો લેખ.

૨. નૃત્ય કરવામાં આનંદલેખા જરૂર છે, અને નર્તકી ન્યારે નૃત્ય કરે છે ત્યારે તેને માથું, હાથ, પગ, આંખ, જૂ, ડાલી, કદિ, વગેરે અંગોને જુદા જુદા પ્રકારે હલવવાં પડે છે. આ બધા પ્રકારોમાં નર્તકી આપણા નૃત્યમથિતમાં મળે છે.

૩. આગળી સામાન્ય બાબતમાં સામાન્ય સાંભળતાં માથું ડોડાકીએ ત્યારે 'તાન રીધું' એમ કહેવાય છે. અપવાદ સાંભળનાર તાનમાં આવ્યો એમ કહેવાય છે : પણ તાન રામ્બેના પરિભાષિક ઉપલેખ સંગીતમંદ્યમાં જુદી રીતે થાય છે, સ્વરને અનુલક્ષીને નાદ કુમ્ભ આદિ સાત પ્રકારો દેખા છે. માત્ર એવું પાસે છે કે ઉપર લખેલ સ્વાભાવિક માથું ડોડાવવાને તાન આવ્યું એમ કહેવાય છે. નેથી ગોટાલામાં પડતે સિરામેદને તાનપ્રકારો ગણાવાયા હોય એમ લાગે છે.

ખરી રીતે, ચિત્ર અને સંગીત નૃત્યને કંઈ મૂળગત સંબંધ નથી. પણ અમુક કાળ આપણું માનસ બધા અર્થ ભાષાને સશરીર બનાવવા તરફ વળ્યું. તેવે કાળે જુદા જુદા પ્રકારનાં ચિત્રો તેમજ શિલ્પો થયાં. નૃત્તના અસંખ્ય પ્રકારોનાં શિલ્પો તથા ચિત્રો મોજૂદ છે. અમૂર્ત રાગ-રાગણીનાં ચિત્રો પણ મળે છે. મન ઉપર એની સચોટ અસર થઈ તેને કલાકાર મૂર્ત રૂપ આપવા મથે એ દેખીતું છે. માનવસ્વભાવમાં રહેલું આ સ્વાભાવિક તત્ત્વ જ આ પ્રક્રિયાના મૂળમાં રહ્યું છે.

આ ચિત્રો ૧૫-૧૬મા સૈકાની કલાનાં પ્રતિનિધિ છે એની સમજૂતી માટે આપણે પહેલાં શિરોભેદ, પછી ભૂપ્રકારો અને પછી 'કર્પૂરમંજરી રાજકન્યા' વિશે વિચાર કરીશું.

શિરોભેદ = તાનપ્રકાર

જુદાં જુદાં પુસ્તકોમાં તેની સંખ્યા તથા નામો નીચે મુજબ મળે છે. 'નાશા' તથા 'અપુ' તેર પ્રકારો નોંધે છે. 'અદ'માં નવ પ્રકારો જ મળે છે. 'સર'માં ચૌદ પ્રકારો ભરતમતાનુસારે અને પાંચ બીજાઓના મતે. એમ કુલ ઓગણીસ પ્રકારો નોંધ્યા છે. 'નાસદી'ની અનુક્રમણીમાં ચૌદ પ્રકારો લખ્યા છે, પણ એનો મૂળ ભાગ નષ્ટ થયો છે. અહીં આ ચિત્રાવલિમાં સોળ પ્રકાર છે તેમાંથી ચૌદ ભરતમતાનુસારના અને બે બીજા છે. એ વાત આ સાથેના કેટલક સં. ૧ ઉપરથી સ્પષ્ટ થશે.

આ કેટલક ઉપરથી એ પણ ફક્ત યાચ છે કે 'અદ'નું આજનું રૂપ 'નાશા'થી અર્વાચીન જણાય છે, છતાં તેમાં સંગ્રહાએલ આ પ્રકારો વિશેનો મત 'નાશા'થી ભિન્ન તેમ જ જૂનો છે. એમાં નવ જ પ્રકારો ગણાવ્યા છે. 'નાશા'ના ધ્રુત, વિધૂત, આધૂત અને અવધૂત 'અદ'ના ધ્રુતનો પરિવાર છે. એથી જ રીતે, 'નાશા'ના આકંપિત અને કંપિત 'અદ'ના કંપિતનો પરિવાર છે. 'નાશા'નું અંચિત-નહંચિત યુગ્મ હજી 'અદ'માં દેખાતું નથી. ઉદાહૃત 'નાશા'માં નથી તો 'અદ'માં છે, પણ 'નાશા'ની કેટલકે પ્રતમાં આધૂતને બદલે એ મળે શક્ય છે. એટલે 'અદ'માં હજી જે વર્ગીકરણની શરૂઆત દેખાય છે તે 'નાશા'માં સારી પેઠે ભિન્નતાણું થયું છે. 'સર'માં તે વર્ગીકરણના સંખ્યાકોમાં પણ પદ્ધતિ દેખાય છે, 'નાશા'માં કંપિત-આકંપિત તેમ જ ધ્રુત-વિધૂત-આધૂત-અવધૂત જુદાં જુદાં ગોઠવાયેલાં છે, પણ 'સર'માં

૪. ગાયકવાડ એરીએન્ટલ સીરીઝમાં પ્રસિદ્ધ થતા નાટ્યશાસ્ત્રના પ્રથમ અથર્માં. ૧૦૮ કશ્વમાથી ૬૩નાં ચિત્રો આપ્યા છે તે મૂળ શિલ્પ ઉપરથી છે તે નજીત છે. તે ૧૨-૧૩મા સૈકાનાં શિલ્પો છે.

૫. સક્ષિપાકારોની સમજૂતી નીચે મુજબ છે :

અદ = અભિનયરૂપણ, મનમોહન ઘોષ સંપાદિત, અપુ = અગ્નિપુરાણ, આનંદાશ્રમ માળા; નાસદી = નાટ્ય-સર્વસ્વદીપિકા, ભાણરારકર એરીએન્ટલ ઇન્સ્ટીટ્યુટમાંની હાલપ્રત; નાશા = ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર, વો. ૨, ગાયકવાડ એરીએન્ટલ સીરીઝ; સર = સંગીતરત્નાકર, આનંદાશ્રમમાળા. 'અદ', ૪૯-૬૫; 'નાશા' ૮, ૧૮-૩૮; 'અપુ', ૩૪૧, ૭-૮, 'સર', ૭, ૫૧-૭૬.

૬. 'નાશા' માં ધ્રુત, વિધૂત, આધૂત અને અવધૂતનો જે વિનિયોગ લખ્યો છે તે બધો 'અદ'માં ધ્રુતનો વિનિયોગ ગણ્યો છે. તેની જ રીતે 'નાશા'નો કંપિત-અકંપિતનો વિનિયોગ 'અદ'માં કંપિતનો વિનિયોગ ગણ્યો છે.

તો એ બધાને યોગ્યક્રમમાં ગોઠવીને યોગ્ય સમુદ્ધ પાડ્યા છે. આમ 'સંર'માં આ વર્ગીકરણ-વ્યાપાર નિર્ણીત થઈ ગયેલો જણાય છે. ઉપરાંત તેમાં પાંચ બીજા પ્રકારો નોંધાયા છે તેમાંથી સમ તો 'અદ'માં દેખાય છે. બાકીનાનો વિકાસ ભરતમતેથી સ્વનંત્ર રીતે થયો છે.

સંખ્યા તથા નામ વિશે આદ્યું જણ્યા પછી હવે એ દરેક શિરોમેદની વ્યાખ્યા સમજવી જોઈએ, જેથી અહીં આપેલાં ચિત્રોની વિગત સમજાય. આ ચિત્રો સામાન્ય રીતે 'સંર'ના જમાનાને અનુસરે છે, તેથી એ ગ્રંથમાંથી જ નીચે બંધી વ્યાખ્યાઓ આપી છે. દરેક પ્રકાર નીચે પહેલાં તેની વ્યાખ્યા અને પછી એનો વિનિયોગ, એટલે આ પ્રકારને કેવા ભાવો વ્યક્ત કરવાને પ્રયોજાવો તે, આપ્યું છે. સગવડ ખાતર બધું ગુજરાતી માં જ આપ્યું છે.

ધુત (ચિત્ર નં. ૧૨૭)

વિજય પ્રદેશમાં જોડેલો પડખે જોવાનું કરે તેમ, વારાફરતી ધામે ધામે ત્રિશ્ચુ ધાય તેને ધુતશીર્ષ કહેવાય.

તેનો પ્રયોગ વિરમય, વિવાદ, અનીચ્છિત, પ્રતિરોધ વગેરે ભાવ દર્શાવવામાં કરવો.

નોંધ : 'અદ'માં 'નથી' એમ કહેવામાં તેનો પ્રયોગ કરવો એમ કહ્યું છે તે આ પ્રકારના લક્ષણોનો, બહુ સરસ ખ્યાલ આપે છે.

અહીંના ચિત્રમાં નર્તકીના મોં ઉપર વિવાદાદિ ભાવ સ્પષ્ટ દેખાય છે.

વિધુત (ચિત્ર નં. ૧૨૮)

ધુતનો પ્રયોગ જ્યારે ઝાઝાથી થાય ત્યારે વિધુત.

ટાઠ વાતી હોય, તાવ આવ્યો હોય, બીનો હોય, તરતનો દારૂ પીધેલો હોય વગેરે બતાવવા તેનું પ્રયોજન કરવું.

આનું ચિત્ર પણ હીરોઈક ભાવ પ્રદર્શિત કરે છે ચિત્ર ઉપરથી જ ધુત વિધુતનું જોડકું છે એમ દેખાઈ રહે છે.

આધૂત (ચિત્ર નં. ૧૩૧)

એક જ વખત જોતે લઈને પડખે નમાવેલું શીર્ષ આધૂત કહેવાય.

ગર્વથી પોતાના આજ્ઞાસુ જોવામાં, પડખે જીભને જોતે જોવામાં, 'હું' શક્તિશાળી છું' એમ અભિમાન બતાવવામાં તેનો પ્રયોગ કરવો.

આનું ચિત્ર પણ સારી રીતે ભાવ પ્રદર્શિત કરે છે આની સફળતા ઉદ્દિષ્ટતાના ચિત્રની સાથે આને સરખાવવાથી જણાશે. ઉદ્દિષ્ટતામાં માથું ઊંચું જ કરવાનું છે, જ્યારે આમાં જોતે લઈને પડખે નમાવવાનું છે અને આ દર્શાવવામાં ચિત્રકાર અદ્ભુત છે.

અવધૂત (ચિત્ર નં. ૧૩૨)

એક વખત જે નીચે લઈ અવાય તે અવધૂત કહેવાય. ઊભીને અધોપ્રદેશ બતાવવામાં, સંજ્ઞામાં, વાહનમાં અને આલાપમાં એનો પ્રયોગ કરવો.

આનું ચિત્ર સારું લાવનિરૂપણ કરે છે.

કમ્પિત (ચિત્ર નં. ૧૨૯)

ઉચ્ચેનીચે ખૂબ (અપાટાબંધ) હ્રસ્વાવધૂં તે કમ્પિત કહેવાય.

જ્ઞાન; અભ્યુપગમ, શેષ, વિકર્ક, ધિક્કાર, ત્વરાથી પુછાયેલ અથ્થ વગેરે નિરૂપવામાં એનો પ્રયોગ થાય.

આના ચિત્રમાં જ્ઞાનનો લાવ પ્રથમ દેખાય છે.

આકમ્પિત (ચિત્ર નં. ૧૩૦)

કમ્પિતની પેઠે જ જો એ વખત ધીમેથી કરવામાં આવે તો તેને આકમ્પિત કહેવાય.

પૌરસ્ત્ય, અથ્થ, સંજ્ઞા, ઉપદેશ, આવાહન, સ્વચિત્તની વાતનું કથન વગેરે માટે આ પ્રયોગનું.

આના ચિત્રમાં ખાસ વિશેષ નથી.

ઉદ્ઘાહિત (ચિત્ર નં. ૧૩૩)

એક વખત માથું ઉચ્ચે લઈ જવું તે ઉદ્ઘાહિત.

‘આ કામ કરવાને હું શક્તા છું’ એમ અભિમાન બતાવવામાં તે પ્રયોગનું.

આના ચિત્રને આધૂતના ચિત્ર સાથે સરખાવતાં સમજાશે કે અનેમાં એક જ લાવ લાવવાનો પ્રયત્ન છે; છતાં ઉદ્ઘાહિતમાં ઉચ્છૃંખન અભિમાનનો લાવ વધુ છે, જ્યારે આધૂતમાં માથું કુણાવવાનો લાવ ઉપલા અભિમાનને ગૌણ બનાવે છે.

પરિવાહિત (ચિત્ર નં. ૧૩૪)

જાળાકારમાં માથું ફેરવવું તે પરિવાહિત.

લજ્જાનો ઉદ્ભવ, માન, વલ્લભાનુકૂતિ, વિરમય, સ્મિત, હર્ષ, અમર્ષ, અનુભોદન, વિચાર વગેરે માટે આ પ્રયોગનું.

આની વ્યાખ્યામાં ‘નાશા’માં તથા ‘અદ’માં જુદું છે. ‘નાશા’માં ‘વારાફરતી પડખે ફેરવવું’ તે ‘પરિવાહિત’ એમ છે, તો ‘અદ’માં ‘આમરની પેઠે પડખે ફેરવવું’ તે ‘પરિવાહિત’ એમ છે. ‘નાશા’ની કાંઈક પ્રતમાં ઉપર મુજબ (‘સંર’ મુજબ) પાઠ મળે છે. ખરી

રિતે 'ચંદ્ર'ની વ્યાખ્યા બરાબર દેખાતી નથી. એની વ્યાખ્યા લોલિતની વ્યાખ્યાથી ખાસ જુદી પડતી નથી. પણ 'નાશા' અને 'અદ'ની ઉપર મુખ્યની વ્યાખ્યા પરિશિષ્ટિતને લોલિતથી જુદું પાડે છે. વળી, ચિન્મયાદિ ભાવો બતાવવામાં 'આમરની ચેઈ પડખે ફેરવવું' એ વ્યાખ્યા ઘણી અનુકૂળ થાય છે, અને ગોળાકારમાં ફેરવવાની એજા તો ઉપરના એકે ભાવને બકત કરતી નથી. તેથી 'અદ' અને 'નાશા'ની વ્યાખ્યા અહીં સાચી છે એમ લાગે છે.

આનું ચિત્ર આ વિગે કંઈ પણ કહી શકે તેમ નથી નથી. ચિત્રની નર્મકીનાં મોં ઉપર સમજાવેલો આવિર્ભાવ કે માન હોય તો ભલે, પણ એ ભાવો જરાયે સ્પષ્ટ નથી.

અચિત (ચિત્ર નં. ૧૩૫)

પાંખે, ખભા ઉપર જરાક નમાવવું તે અચિત.

શામ, ચિન્તા, મોહ, મૂર્છા વગેરેમાં તથા (હથેળી ઉપર) હડપચી ટેકવવી પડે ત્યારે એ પ્રયોજવું.

આની વ્યાખ્યામાં 'જરાક' શબ્દ આ પ્રકારને સ્કંધાનતથી જુદો પાડે છે. આ પ્રકાર ભરતાદિમાં સ્વીકારાયો હતો એટલે સ્કંધાન ન સ્વીકારાયો હતો એમ લાગે છે. ચિત્ર ઠીક ઠીક ભાવ બતાવે છે.

નિહચિત (ચિત્ર નં. ૧૩૬)

ખભાને ખૂન ઊંચા લઈ ડાકને એમાં સમાવી દેવી તે નિહચિત.

વિજ્ઞાન, સચિત, ગર્વ, વિવેક, કિલકિચિત, મોહાચિત, કુમ્ભિત, માન, સ્તામ્ભ વગેરે દર્શાવવા તે પ્રયોજવું.

આર્તિસદ્ અંગવાળીની ગમનાદિ એજા તે વિલાસ; કાન્તાનાં સુકમા અગોપગિ તે લયિત; કંઈ લાભથી થએલા ગર્વથી અનાદર કરવામાં આવે તે વિવેક. હર્ષથી રુદન કે હાસ થાય તે કિલકિચિત, પ્રિયની કથા કે દષ્ટિમાં તન્મયતા તે મોહાચિત. કેદાદિમદજૂથી ઉપજેલ હર્ષથી દુઃખી જેવું થવું તે કુમ્ભિત, પ્રભુપમાં ઉપજતો શેષ તે માન, પ્રિયમંગમાં નવોદાની જે નિશ્ચિન્તા હોય તે સ્તામ્ભ.

આનું ચિત્ર સારું છે. રક્ત-ધૃષ્ટિખરમાં ઓલા રૂબી ગઈ છે એમ ચિત્રકરે ઠીક બતાવ્યું છે.

પરાવૃત્ત (ચિત્ર નં. ૧૩૭)

પાછળ મોઢું ફેરી જવું તે પરાવૃત્ત.

દામલગનાદિથી મોઢું ફેરી જવું હોય ત્યારે અથવા પાછળ કંઈ જોવું હોય ત્યારે આ પ્રયોજવું આનું ચિત્ર પણ સારું છે.

ઉત્ક્ષિપ્ત (ચિત્ર નં. ૧૩૮)

ઊંચે મોઢે જોવું તે ઉત્ક્ષિપ્ત.

આકાશમાં ચન્દ્રાદિ ઊંચે રહેલી વસ્તુને જોવામાં આ પ્રયોજવું. આના ચિત્રમાં પણ, ચિત્રકારે ઠીક કુશળતા બતાવી છે.

અધોમુખ (ચિત્ર નં. ૧૩૯)

નીચે જોઈ જવું તે અધોમુખ.

લગભગ, દુઃખ અને પ્રભાવ દર્શાવવા આ પ્રયોજવું. આનું ચિત્ર પણ ઠીક છે.

લોલિત (ચિત્ર નં. ૧૪૦)

બધી દિશામાં શિથિલ લોચનથી જોવું તે લોલિત.

નિદ્રા, રોગ, આવેશ, મદ, મૂર્છા વગેરે બતાવવાને આ પ્રયોજવું.

‘અદ’માં ‘મંડલાકારે ફેરવવું’ તે લોલિત’ એમ છે. ‘નાશા’માં ‘બધી બાજુએ ફેરવવું’ તે લોલિત’ એમ છે. આ બાબતમાં પરિવાહિતની નોંધ જુઓ. પરિવાહિતના પરિ ઉપર બાર મુકવાથી ‘સંર’માં આ ગોઠાવો ઊભો થયો દેખાય છે આ ચિત્રમાં ખાસ વિશેષતા નથી.

તિર્યંકનતોજત (ચિત્ર નં. ૧૪૧)

ત્રાંસી રીતે ઊંચેનીએ જોવું તે તિર્યંકનતોજત, કાન્તાના વિલ્વોક્કાદિમાં આ પ્રયોજવું.

ચિત્રમાં ‘તિર્યંકોજત’ એમ નામ લખ્યું છે તે બરાબર નથી. ચિત્ર ઠીક છે.

સ્કંધાનત (ચિત્ર નં. ૧૪૨)

ખભા ઉપર માથાને ઢાળી દેવું તે સ્કંધાનત

નિદ્રા, મદ, મૂર્છા અને ચિન્તા દર્શાવવા તે પ્રયોજવું.

આનું ચિત્ર ઠીક છે. નામમાં ભૂલ છે તે કોણેક ઉપરથી સમજશે.

ભૂપ્રકારો = દષ્ટિ

આ ચિત્રાવલીમાં સાત ચિત્રો ઉપર અમુક અમુક દષ્ટિનાં નામો લખ્યાં છે, પણ ખરી રીતે એ દષ્ટિબેદો નથી. ‘નાશા’ વગેરે ગ્રંથોમાં દષ્ટિના ત્રણ મુલ્યત બેદો અને તેના પ્રભેદો વર્ણવ્યા છે, પણ એમાં એકે અહીં આપેલા બેદ પૈકી નથી. ‘નાશા’ વગેરેમાં ભૂપ્રકારોનાં વર્ણન છે તે જ આ પ્રકારે છે એમ તેનાં નામ, વ્યાખ્યા અને વિનિયોગ ઉપરથી સિદ્ધ થાય છે. દુર્ભાગે ‘અદ’માં ભૂપ્રકારોનાં વર્ણન નથી, એટલે ‘નાશા’ તથા ‘સંર’માં જ એનું વર્ણન મળે છે. આ બે વચ્ચે

દરેક ભૂપ્રકારો અને તેની વ્યાખ્યા-વિનિયોગમાં ખાસ બેદ નથી. તે સાથેના કોણક મંત્ર વિપરીત સમજરો.

આ ચિત્રાવલિમાં જે ચિત્રો આ ભૂપ્રકારોનાં આપ્યાં છે તે બહુ અસરકારક નથી. ખરી રીતે દરેક ચિત્રમાં ભમ્ભરતું વિશિષ્ટ પ્રકારનું હલનચલન બતાવવું જોઈએ, પણ આ ચિત્રોમાં એવું ખાસ વિશિષ્ટ લક્ષણ નથી. અહીં નીચે દરેક પ્રકારનાં વ્યાખ્યા-વિનિયોગ નોંધ્યાં છે. સંખ્યાંક ક્રમ તથા નામકરણમાં આ ચિત્રાવલિ 'ગંર'ને અનુસરે છે તેથી અહીં વ્યાખ્યાઓ પણ 'ગંર'માંથી આપી છે.

સહજા (ચિત્ર નં. ૧૧૬)

સ્વાભાવિક સ્થિતિમાં હોય તે જૂને સહજા કહેવાય. તેને અકુટિલ (અકુંચિત) બાવો બતાવવામાં પ્રયોજવા.

પતિતા (ચિત્ર નં. ૧૨૦)

બંને અથવા એક પછી એક ભમ્ભર જ્યારે નીચે ઢાળવામાં આવે ત્યારે તેને પતિતા કહેવાય, (વિસ્મય, હર્ષ, રોષ,)-અશ્વસા, સ્તુત્વસા, હાસ અને ઘ્રાણ (સંધવાની ક્રિયા) બતાવવાને આ પ્રયોજવા.

૮. અહીં મૂળમાં પાઠનો મોટાણો લાગે છે. "નારા"માં ઉત્ક્રિષ્ટા અને પતિતા માટે આમ છે :

અવોરુષતિરુક્ષેઃ સમમેકૈકસોડપિ વા ।

અનેનૈવ ક્રમેણૈવ પાતનં સ્યાદ્વેષોમુત્તમ ॥ ૧૧૦ ॥

કૌપે ચિત્કે હેલયાં લીલાદૌ સહજે તથા ।

દર્શને ધવળે ચૈવ મુવમેકાં સમુત્ક્રિયેવ ॥ ૧૧૪ ॥

લક્ષેપો વિસ્મયે હર્ષે લોપે ચૈવ દ્વયોરપિ ।

અવ્યયિતે જુગપ્સાયાં હાસે પ્રાણે ચ પાતનમ્ ॥ ૧૧૫ ॥

જ્યારે 'સર' માં આમ છે :

પતિતા સ્વાદયો યાતા સદિલીયાડ્યવા કમાલ

લક્ષેપે વિસ્મયે હર્ષે રોષેઽસુવાજુગપ્સયો :

હાસે પ્રાણે ચ પતિતે વિધીયેત્સુમે ધ્રુવૌ ॥ ૧૧૬ ॥

લક્ષિપ્તા સંમલન્યર્થા ક્રમેઃ સહ યન્યયા (૧૧૭)

લીલાં કૌપે ચિત્કે ચ દર્શને ધવળે નિલે

મૂલીલાહેલોથેવા અર્થોક્ષિપ્ત્વ વિચરતીઃ ॥ ૧૧૮ ॥

આ બંનેમાં વ્યાખ્યા તો એક જ છે, પણ વિનિયોગ 'નારા'માં વિસ્મય, હર્ષ ને રોષ માટે ઉત્ક્રિષ્ટાનો પ્રયોગ કર્યો છે. ત્યારે 'સર' એ જૂને બાવો માટે પતિતાનું પ્રયોજન કર્યું છે. અને એમ લાગે છે કે 'નારા'ના પાઠ સાચો છે અને 'સર'માં 'નારા' વિપરીત આ ભાગ મોડવવામાં મોટાનો ઉત્પત્ત્ય થઈ ગયો છે, ખરી રીતે 'સર'માં ૪૩૬ની બીજી લીટીને 'ઉત્ક્રિયે' સંજ્ઞા લખેલેલો નથી જ, જ્યારે 'નારા'માં 'ઉત્ક્રિયે' સંજ્ઞા લખેલેલો છે. વળી વિસ્મય, હર્ષ અને રોષમાં ભમ્ભર નીચી નમે જ નહિ. કોઈ જ નથ એ સ્વાભાવિક સ્થિતિ પાતનમાં લેતાં પણ 'નારા'ના પાઠ જ અહીં સ્વીકાર્ય જણાય છે. 'ઉત્ક્રિયે'નો 'ઉત્ક્રિયે' વર્ણ જ આ મોટાનો ઉત્પત્ત્ય લાગે છે. એટલે આ જૂને બાવોને મે મૈસમાં મૂક્યા છે.

ઉત્ક્રિષ્ટતા (ચિત્ર નં. ૧૨૧)

એક પછી એક અથવા બંને સાથે અર્થ મુજબ બીજે લઈ જવી તે ઉત્ક્રિષ્ટતા.

સ્ત્રીનો ક્રોધ, વિતર્ક, દર્શન, અવણ, (વિસ્મય, હર્ષ, રોષ,) વગેરે બતાવવાને આ પ્રયોજવી.

રેચિતા (ચિત્ર નં. ૧૨૨)

એક જ ભમ્ભરને લક્ષિત રીતે બીજી લઈ જવાય ત્યારે તેને રેચિત કહેવાય.

આને નૃત્યમાં પ્રયોજવી.

નોંધ : ઉત્ક્રિષ્ટતા અને રેચિતા વચ્ચે ફરક માત્ર એટલો જ કે પહેલાં પ્રકારમાં બંને બીજે ચડાવવી, જ્યારે બીજામાં એક જ ભરી રીતે એક જ ભમ્ભરને બીજે ચડાવવામાં કોઈ ભાવને બ્યક્ત કરવાનું મુશ્કેલ પડે, તેથી એનો પ્રયોગ નૃત્યના અંગ તરીકે ગૌણ રીતે કરવાનું કહ્યું છે. ઉત્ક્રિષ્ટતામાં કાં તો બંને સાથે, અથવા બંનેને એક પછી એક બીજે ચડાવવી એમ છે.

નિકુચિત (ચિત્ર નં. ૧૨૩)

એક અથવા બંનેનો મૃદુ ભંગ તે નિકુચિત.

મોહાનિત, કુદમિત, વિશ્વાસ અને કિલકિચિતમાં આ પ્રયોજવી.

ભુકુટિ (ચિત્ર નં. ૧૨૪)

મૂળથી ખાંડીને આખી થે બંને ભમ્ભરો જ્યારે બીજે ચડાવવા ત્યારે તેને ભુકુટિ કહેવાય.

આનું પ્રયોજન ક્રોધ બતાવવામાં કરવું.

ચતુરા (ચિત્ર નં. ૧૨૫)

બંને ભમ્ભરના જરાક સ્પર્શનથી જ્યારે તે લાંબી થાય ત્યારે ચતુરા કહેવાય.

રુચિર, સ્પર્શ અને લક્ષિત શૃંગાર દર્શાવવામાં આને પ્રયોજવી.

આ સાતે પ્રકારનાં ચિત્રોમાંથી ચતુરા તથા ભુકુટિનાં ચિત્રો સુભગ છે. ચતુરાના ચિત્રમાં લક્ષિત શૃંગારનો ભાવ તથા સીધી લાંબી ભમ્ભર ચોકખી દેખાય છે. ભુકુટિના ચિત્રમાં મૂળથી બીજે ચડાવેલી ભમ્ભર તથા ખૂબ ક્રોધ સ્પષ્ટ દેખાવામાં આવે છે, પતિતાના ચિત્રમાં આખું મોં જરાક નીચું નમ્યું છે તેથી ભાવ સ્પષ્ટ થાય છે. સહજના ચિત્રમાં પણ સારો સ્વાભાવિક ભાવ દેખાય છે. અહીં એટલું નોંધવું જોઈએ કે ‘સર’માં ઘાણનો ભાવ બતાવવાને પતિતાના પ્રયોજનનું લખ્યું છે. શિરોમેદના નિહચિત પ્રકાર અને ભૂમેદના નિકુચિત પ્રકાર વચ્ચે ભાવદર્શનની બાબતમાં ખાસ ફરક યથોર્થમાં નથી દેખાતો. છતાં બંનેનાં ચિત્રોમાં વિશિષ્ટ ભેદ છે. પહેલા પ્રકારના ચિત્રમાં ખભાનાં શિખરોમાં ઝીલા દટાઈ ગઈ છે, એમ બતાવવાને જુદા જુદા ભાવોમાંથી સ્પર્શન

નિરૂપણ ખાસ ક્યું છે. ભૂમકારના ચિત્રમાં વિલાસ ચોક્કસ દેખાઈ આવે છે. એટલું પણ નોંધવું જોઈએ કે ‘અપુ’ મુગળ શિરોભેદ નિહંચિતને નિકુંચિત પણ દેખેતા.

કપૂરમંજરી રાજકન્યા (ચિત્ર નં. ૧૨૬)

આટલા વર્ણન પછી આ ચિત્રાવલિમાંનાં ૨૩ ચિત્રો સમગ્ર રાકારો હવે એક ચિત્ર જેનું નામ ‘કપૂરમંજરી રાજકન્યા’ લખ્યું છે તે સમગ્રવળું બાકી રહે છે. ખરી રીતે એ કોઈ શિરોભેદ કે ભૂમકાર નથી. ચિત્રકારે અહીં તેને શા માટે મૂક્યું છે તે પણ સ્પષ્ટ સમજાતું નથી. રાજ્યોખરના કપૂરમંજરી સદ્કની નાપિકા કપૂરમંજરી રાજકુંવરી હતી, અને એ સદ્કમાં જે ત્રણવાર વાર કપૂરમંજરી રંગ ઉપર આવે છે ત્યારે તેની સ્થિતિ વિશિષ્ટ કહી છે. એમાં પણ એની દૃષ્ટિનું વર્ણન મૂકી વાર આવે છે.^૯

અહીં એક સ્વચ્છ બાળતની નોંધ લેવી જોઈએ. આ ચિત્રાવલિમાં શિરોભેદનાં ચિત્રોની નર્તકીના તથા ભૂમકારોની નર્તકીના નેપથ્યવિધાનમાં ચિત્રકારે આ ભેદ રાખ્યો છે. ભૂમકારોની નર્તકીએ ઈગર પરિધાન કરેલી છે, ત્યારે શિરોભેદનાં ચિત્રોમાં ચણિયા બેસું દેખાય છે. અને અહીં કપૂરમંજરીના ચિત્રમાં એને ચિત્રકારે ઈગર પહેરાવી છે, તેથી કદાચ એમ હોય કે ચિત્રકારના મનમાં કપૂરમંજરીની કોઈ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિનું નિરૂપણ કરવાનું હોય. કપૂરમંજરીના બધા પ્રવેશોમાંથી જે પ્રવેશમાં એ તિલકનો દોહડ પૂરવાને એના તરફ તિર્કિતવલોકન કરે છે તે પ્રસંગ આ ચિત્રને વધારેમાં વધારે બંધબેસેલા છે એમ હું ધારું છું. સુંદર આજ્ઞાએ શલુગારેલી નાપિકા જેમ નાયકના દોહડ પૂરવાને તેના તરફ સ્તિબ્ધ દૃષ્ટિ, લલિત એટલા સાથે, કરે તેમ અહીં કપૂરમંજરી ત્રિવક્ર તરફ જુએ છે એ વખતનું કપૂરમંજરીનું ચિત્ર ચિત્રકારે અહીં સચરીર બનાવ્યું હશે છે. મૂળમાં એ વખતની એની દૃષ્ટિનું વર્ણન આમ છે:^{૧૦}

તિકરવાળં તરલાળં કરમલકલાલં વગિદાણં ચિ ચે
પરે પમ્ભરં ઘિલીમુદ્ધરં ગિરવં કુળતાળં અ ।
નેતાળં...

(નિરૂપ, તરલ, કરમલ કલાલી મુકત, હાથમાં બાજુવાળા કામને ધારતાં નખનો...) આથી, તેમજ એ પ્રવેશ છે ત્યારની નાટ્યમુદ્રિ ઉપરથી જણાય છે નાટકકારે આ સ્થળે નાપિકાને વિશિષ્ટ આજ્ઞાએ શલુગારાએલી કર્ણી છે. અહીં પણ એમાં વિશિષ્ટ આજ્ઞાજો ન છે. તેથી એટલી સ્થળા કડું છું કે આ ચિત્ર કપૂરમંજરીના આ પ્રસંગને અનુવર્ણન હોય તો બને ખરું.

૯. જુઓ પૃ. ૭૧, ૪૨, ૫૬, ૬૭ (નિરૂપકાચર આદિતિ)





रूपरम्य



रत्नाश्या



उदिसर



रूपरम्य



॥ क्षितिदाता ॥

प्रद्योता



आदिनि ११८ श्री १३० नादशास्त्रना १२वाक स्वतंत्र

કોષ્ટક સં. ૧

શિશોભેદનાં નામ તથા સંખ્યાંકક્રમ

સં.	નામ	‘નાશા’	‘અપુ’	‘અદ’	‘સંર’	ચિત્રાવલી	વધુ વિગત
૧	આકમ્પિત	૧	૧	...	૬	૬	ચિત્રાવલિમાં મૂળ મં. ૧૬ વાળા ચિત્રતું નામ આકમ્પિત નોંધ્યે.
૨	કમ્પિત	૨	૨	૬	૫	૫	કમ્પિત નામવાળા ચિત્ર ઉપર સં. ૩ છે તે બરા- બર નથી સં. ૫ નોંધ્યે.
૩	ધૂત	૩	૩	૫	૧	૧	
૪	વિધૂત	૪	૪	...	૨	૨	
૫	પરિવાહિત	૫	૫	૯	૮	૮	સુધારેલ સં. ૫ ખોટો છે. મૂળ સં. ૮ સાચો છે.
૬	આધૂત	૬	૬	...	૩	૩	આ નામવાળા ચિત્ર ઉપર સં. ૫ છે તે બરા- બર નથી સં. ૩ નોંધ્યે.
૭	અવધૂત	૭	૭	...	૪	૪	સુધારેલ સં. ૪ સાચો છે. જૂનો સં. ૬ ખોટો છે.
૮	અંચિત	૮	૮	...	૯	૯	
૯	નિહંચિત	૯	૯	...	૧૦	૧૦	સુધારેલ સં. ૬ ખોટો છે.
			નિહંચિત				
૧૦	પરાવૃત	૧૦	૧૦	૭	૧૧	૧૧	
૧૧	ઉલ્લિખત	૧૧	૧૧	૮	૧૨	૧૨	સુધારેલ સં. ૭ ખોટો છે.
૧૨	અધોગત	૧૨	૧૨	૩	૧૩	૧૩	મં. ૧૩ વાળા ચિત્ર ઉપર અધોમુખ નામ છે. તે ઉદ્દાહિત નોંધ્યે.
				અધોમુખ	અધોમુખ	અધોમુખ	
૧૩	લોચિત	૧૩	૧૩	૪	૧૪	૧૪	સુધારેલ સં. ૮ ખોટો છે.
				આલોચિત			
૧૪	ઉદ્વાહિત	૨	મં ૭ વાળા ચિત્ર ઉપર ઉદ્વાહિત છે તે અધો- મુખ નોંધ્યે.

મં.	નામ	(નાશા' 'અપુ' 'અર્ધ' 'અં' 'મર' ચિત્રાવશી	વધુ વિગત
૧૫	તિર્થંકનતોષત	...	૧૫ ૧૫ ૧૫
૧૬	સ્કંધાનત	...	૧૬ ૧૬ ૧૬ નવાસં. ૩ વાળા ચિત્રનું, નામ આકર્ષિત નથી, સ્કંધાનત છે.
૧૭	આંશનિક	...	૧૭ ...
૧૮	સમ	...	૧૮ ...
૧૯	પાશ્વલિસુખ	...	૧૯ ...
૨૦	પ્રાકૃત કોક પ્રતમાં મળે છે.

નોંધ : 'નાશા' ની કેટલીક પ્રતોમાં આપૂતને બદલે ઉદાહિત છે, અને અમુક પ્રતોમાં તેને બદલે ચૌદ શિરોલેહ છે, તેમાં ચૌદમો બેદ પ્રાકૃત નામે છે. જુઓ 'નાશા' બાજુ ૨.

કોષ્ટક સં. ૨

ભૂમકારીનાં નામ તથા સંખ્યાકકમ

	'નાશા'	'અં'	ચિત્રાવશી	વધુ વિગત
૧ ઉદ્ધિપ્તા	૧	૩	૩	
૨ પતિતા	૨	૨	૩	મૂળ સં. ૨ સાચો છે. સુધારેલ ૧૦ ખોટો છે.
૩ ભુકુટિ	૩	૬	૬	મૂળ સં. ૨ સાચો છે. સુધારેલ ૧૨ ખોટો છે.
૪ નિકુચિતા	૪	૪	૫	
૫ વચિતા	૫	૪	૪	મૂળ મં. ૪ સાચો છે. ૧૧ ખોટો છે.
૬ સહજ	૬	૧	૧	
૭ ચતુરા	૭	૭	૭	

નોંધ : (આ લેખ "નૈનનિતરપદમ"માં છપાયા છે. તેમાંથી અદ્દા લઈને જોએ. જે ચિત્રોની સમજૂતી-
 ૧૩ આ લેખનું સર્જન થયું છે તે ચિત્રોને મૂળ પુસ્તકમાં આપેલા નબલ જેમ ને જેમ રાખ્યા છે,
 અને ચિત્રોનો જ્યાં આ પુસ્તકમાં અન્યથા છાપ્યા છે તેમાં જનુ ચિત્ર નબલ એ પ્રમાણે જ છે.)

સરસ્વતીચંદ્ર — એક સકલકથા

ગોવર્ધનરામ પડિત હતા. એમના જ્ઞાનાર્થા સરકૃત અને અગ્રેજ સાહિત્યનું ઉચ્ચતમ જ્ઞાન ગણાય તે એમણે મેળવ્યું હતું. નવી થયેલી યુનિવર્સિટીના એ એન્ડ્યુએટ હતા. એથએલ. ખી. થયેલા એ સફળ વકીલ હતા. સરકૃતના કાવ્યસાહિત્ય તેમ જ વેદાન્તાદિ વિષયોનું એમનું જ્ઞાન તલસ્પર્શી હતું. પણ ગોવર્ધનરામ માત્ર પડિત નહોતા. એમને મળેલું જ્ઞાન એમણે પચાવ્યું હતું, આત્મસાત્ કર્યું હતું. એ પડિત હતા તેના કરતાં વધુ તો સમર્થ તત્ત્વચિંતક અને વિચારક હતા. પૂર્વ અને પશ્ચિમના જ્ઞાનના ઓધ એક ખીજ સાથે સામસામે આવીને અથડાતા હતા, ત્યારે એ બંનેના પરિમળોને સમજવામાં, એ બંનેની અન્તર્ગત શક્તિ જ્ઞાત્યનીતે એ બંનેનો સમન્વય કરીને પ્રભ પાસે મૂકવામાં સ્પષ્ટ વિચાર અને દર્શન આવશ્યક હતું. ગોવર્ધનરામમાં આવેલ વિચાર અને આવું દર્શન હતું. બહુ નાના હતા ત્યારથી જ એમણે Practical Asceticism વિશેની પોતાની વિચારસરણી બાંધી લીધી હતી, અને એમણે પોતાનું જીવન તથા સરસ્વતીચંદ્રનું જીવન આ સિદ્ધાન્ત ઉપર રચ્યાં હતાં એટલે ગોવર્ધનરામ સમર્થ પડિત હતા, સમર્થ વિચારક હતા, પણ સાથે જ પોતે બાંધેલા વિચારને આચારમાં મૂર્ત કરનાર સમર્થ કર્મનિષ્ઠ વ્યક્તિ પણ હતા. આથી એમના જીવનમાં અને એમની કૃતિમાં વિચાર અને આચારનો મેળ સાધવા એમણે હમેશ પ્રયત્ન કર્યો છે. આ વિચારને અને આ અચારને એમણે પોતાની કૃતિઓ દ્વારા પ્રભ પાસે મૂક્યા છે.

એમણે ‘સરસ્વતીચંદ્ર’ ઉપરાંત, ‘લીલાવતી જીવનકલા,’ ‘રોહિમુદ્રા,’ ‘સાક્ષરજીવન,’ ‘દયારામનો એક્સપ્રેસ,’ ‘Classical Poets of Gujarat’ — વગેરે ગ્રંથો પણ લખ્યા છે. આ બધામાં લેખકની પડિતાર્થ સ્પષ્ટ દેખાય છે અને આ ગ્રંથો સમાજના જોણેલા વિચારકો જ સમજી શકે તેવા છે પરંતુ ‘સરસ્વતીચંદ્ર’નું સાદું તેવું નથી હું તો એક વિશિષ્ટ અર્થમાં સરસ્વતીચંદ્રને લોકભોજ્ય ગ્રંથ ગણું છું. ગોવર્ધનરામે પોતે આ ગ્રંથ લખતી વેળાએ સમસ્ત લોકને એટલે સમસ્ત સમાજને લક્ષમાં રાખ્યો છે. સમસ્ત સમાજના અર્થમાં ‘લોક’ શબ્દ વાપરીએ, અને માત્ર અલગ વર્ગ એટલે લોક એ અર્થ ન લઈએ તો સરસ્વતીચંદ્ર લોકભોજ્ય ગ્રંથ છે લોક અથવા સમાજમાં જુદી જુદી કક્ષાઓ હોય છે. ગોવર્ધનરામે પોતે આ કક્ષાઓ પહેલા ભાગની પ્રજાવનામાં આમ ગણાવી છે :

“૧ સત્યશોધક વર્ગ માનસચાતુરના અભ્યાસને અર્થે જ નવવક્યાઓ વાંચે છે.

૨. સારશોધક વર્ગ નવલકથામાંથી સુદરતા આદિ પોતાને રુચિતાં તત્ત્વ શોધે છે. અને શેષ ભાગ પડતો મૂકે છે.

આ ઉપયોગ વર્ગની સાથે બવહાર રાખવામાં અન્યકારોને નવલકથા એ જ એક સાધન છે એમ નથી, અનેક આધારમાં તેમની સાથે સંબંધ કરાય છે; પરંતુ નવલકથાના લક્ષણોમાં એ વર્ગ પણ ભાગ માગશે તે જૂલવા જેવું નથી. કારણ, વાંચનાર વર્ગમાં એ મુકુટમણિને રચાતો છે. તેમની સંખ્યા ઘણી ઓછી હોય છે, પરંતુ તેમની પૂજનીયતા—તેમનું અહ્મવર્મસુ—સર્વમાન્ય છે.

૩. ત્રીજા વર્ગની સંખ્યા અમણ્ય છે. નવલકથા વાંચવાની વૃત્તિ નીચલાં કારણોમાંથી એક અથવા અનેક તેમને પ્રેરનાર હોય છે :

- (ક) વાર્તાની રચનાનો નિષ્ણાસારસ. આ રસ સર્વ બાળકોમાં હોય છે, સ્ત્રીઓનું તો એ લક્ષણ ગણાય છે, અને ચડતી અવસ્થામાં ધણાકમાંથી તે જતો નથી.
- (ખ) મદન અને સ્ત્રીની વાર્તાઓને વરા થયેલાં ચિત્ત. આવાં ચિત્ત નવલકથાઓ જોઈ વિહ્વલ બની જાય ■ અને એવી કથાઓના અતિ સંભોગથી અતે નિર્વીર્ય થાય છે.
- (ગ) કથાઓ વાંચવાનું બસન—અરીશુ, દારૂ વગેરેના બસન જેવું જ, તે ઊંડપુ' છૂટવું નથી.
- (ઘ) શાસ્ત્રીય અને કદિન ગ્રંથો વાંચતાં પડતો શ્રમ. ધણાક ભણેલાઓ આગસ્ટ હોય છે અને શ્રમ લેવાની તેમની અનિચ્છાને, વિદ્યાર્થી અવસ્થા છૂટતાં, વારનાર કેઈ હોવું નથી.
- (ઙ) શાસ્ત્રીય વિષયનું અસંસ્કારી રસેન્દ્રિય.
- (ચ) નિરક્ષરતા અને નવરાશ.

ભણેલા તેમ જ અભણ વર્ગનો મોટો ભાગ આ છેલ્લા વર્ગમાં આવી જાય છે અને તેથી જ નવલકથાઓ આજકાલ દિવિગ્ર્ય પામી દેખાય છે. આ સર્વ વિચારી ભિન્ન ભિન્ન સર્વ આવા વાંચનારને જમે ઉપાર કરતાં સરવાળે હાનિ ન થાય અને લાભ થાય એવી રચના કરી એ એકેએક કથાકારનો ઉદ્દેશ હોવો જોઈએ, અને વાંચનારની રુચિ ઝોધી તેને અનુકૂળ પોતે થવું તેના કરતાં તેની સદુચિને અનુકૂળ થવાનું રાખી, બીજી રીતે પોતાની અબીજ સદુચિ વાંચનારમાં ઉત્પન્ન કરવામાં વીર્યવાન અંધકારનું પુરુષત્વ સફળ થાય છે. "

આ જોડે દક્ષાના વાંચનાર માટે એટલે કે લોકસમસ્ત માટે ગોવર્ધનરામે આ કથા રચી છે એમ પોતે કહે છે. જો કે પહેલાબીજા વર્ગને એમણે જરાક વધુ ખ્યાનમાં રાખ્યા ભાગે છે, છતાં એમની ધમ્મજા બધાને એમાંથી અનુકૂળ વસ્તુ મળી રહે એવી કથા રચવાની દુની તે પણ રચે છે અને લોકોનો અર્થ ઉપરના જોડે દક્ષાના લોકો એવો લઈને કું' એમ કહું' છું', સમ્ભવીચંદ્ર લોકભોગ્ય કથા છે. વિદ્વાનો અને પંડિતોને ભોગ્ય તો એ છે જ, પણ ત્રીજા વર્ગના અપદ્મ લોકને પણ એ ભોગ્ય છે તેનું એક દર્શન દુ આપું. સરસ્વતીચંદ્રનો બીજો ભાગ કોયેજમાં ભજાવનાં મે' એક વખત કહ્યું કે આપણે જેમ સામાન્ય જનસમાજ પામે પ્રેમાનંદાદિનાં આખપડોના વાંચીએ છીએ તેમ જ ગુણપુંદરીની આ કથા પણ વાંચી શકાય અને સામાન્ય જન એને મળી રહે. એએક મદિના પર એક વિદ્યાર્થીએ અને કહ્યું કે કું' એક દળરેક ખાસજીવી વસ્તીવાળા માખમાં

રહું છું' અને ત્યાં છેલ્લા 'એક અઠવાડિયાથી ગુણમુંદરીની' આ કથા રાત્રે સંતે વાંચું' છું. બેરબોઈ અને પુરુષો' એને રસથી સાંભળે છે અને 'હજી વધુ વાંચો' એમ કહે છે. 'આમ' સરસ્વતીચંદ્રમાં ઉપરના ત્રીજા વર્ગના લોકથી ભોગવી શકાઈ એવું વસ્તુ પણ ઠીક પ્રમાણમાં છે.

ધણીખરી કથાના લેખકો ઉપરના ત્રણ વર્ગમાંથી એકાદ વર્ગને જ ધ્યાનમાં રાખે છે, - ત્યારે ગોવર્ધનરામે ત્રણ વર્ગને ધ્યાનમાં રાખ્યા છે એટલે એ લોકસમસ્ત માટેની કથા છે. આ વાતને બરાબર સમજાય તો એ પણ સમજાય કે ગોવર્ધનરામની કથાની આ સિદ્ધિ ધણી મોટી છે.

સરસ્વતીચંદ્રને મેં અહીં કથા કહી છે, નવલકથા કહી નથી તેનું કારણ છે. આવી જાતની કથા લખવાનું આપણને પશ્ચિમના સંપર્ક પછી આવડ્યું અને માટે આવી કથાને આપણે પશ્ચિમી વિવેચનની પરિભાષામાં નવલકથા કહીએ છીએ : છતાં બધાં વિવેચકોને લાગ્યું છે કે સરસ્વતીચંદ્ર સામાન્ય અર્થમાં નવલકથા નથી. કોઈ એને મહાનવલ પણ કહે છે.

સરસ્વતીચંદ્ર લખવામાં, એના વસ્તુમાં તેમ જ એની આકૃતિમાં, જેટલી પ્રેરણા ગોવર્ધનરામને પશ્ચિમી કૃતિઓમાંથી મળી છે, તેટલી જ કે તેથી વધુ પ્રેરણા એમને ભારતીય કૃતિઓમાંથી મળી છે. અને ખરી રીતે એનું આંતરિક ઘડતર તો ભારતીય જ છે એ વાતને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે એના વિવેચનમાં માત્ર પશ્ચિમના સિદ્ધાન્તોને જ ગણતરીમાં ન લેવા જોઈએ પણ ભારતીય વિવેચનના સિદ્ધાન્તોને પણ ધ્યાનમાં લેવા જોઈએ.

ભારતીય વિવેચનમાં રુદ્રટ, અભિનવ, વગેરે કથાના બે પ્રકાર મળે છે. તેમાંથી એક પ્રકારને ખંડકથા અને બીજાને સંકલ્પકથા કહે છે. કથાના આ બે પ્રકારો જેવા જ કાવ્યના બે પ્રકારો પણ મળ્યા છે. ખંડકથા જેવો પ્રકાર તે ખંડકાવ્ય કે લઘુકાવ્ય અને સંકલ્પકથા જેવો પ્રકાર તે મહાકાવ્ય, અને મહાકાવ્ય કે સંકલ્પકથા અને ખંડકાવ્ય કે ખંડકથા વચ્ચે ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર આમ ભેદ કરે છે : ભારતીય કાવ્યશાસ્ત્ર મુજબ મહાકાવ્ય અને સંકલ્પકથામાં માનવજીવનના ચાર પુરુષાર્થોનું એટલે કે ધર્મ, અર્થ, કામ અને મોક્ષ એ ચારેનું નિરૂપણ હોવું જોઈએ. અને ખંડકાવ્ય કે ખંડકથામાં આ ચારમાંથી એકાદનું નિરૂપણ હોવું જોઈએ. આ પરિભાષાને નજર આગળ રાખીને હું સરસ્વતીચંદ્રને નવલકથા નથી કહેતો પણ સંકલ્પકથા કહું છું.

આપણા સાહિત્યમાં રામાયણ અને મહાભારત આ દૃષ્ટિએ સંકલ્પકથા છે. માનવજીવનના ચારે પુરુષાર્થોનું નિરૂપણ એમાં છે. એવી જ રીતે સરસ્વતીચંદ્રમાં પણ માનવજીવનના ચારે પુરુષાર્થોનું નિરૂપણ છે. પહેલા બે ભાગમાં અર્થ અને કામનું નિરૂપણ છે. લક્ષ્મીન-દન અને મુંબઈ, સુવર્ણપુર અને રતનગરી—એ અર્થનાં પ્રતીકો છે. અને શુદ્ધિધન, શંકરાય અને જીવસિંહની કથા કામના, ધર્મવિમુખ કામના નિરૂપણની કથા છે. બીજા ભાગમાં પણ અર્થ અને કામ છે, પણ એ બંને ત્યાં ધર્માભિમુખ જનતા જાય છે. ત્રીજો ભાગ ધર્મપ્રધાન છે અને ચૌથામાં મોક્ષને પ્રધાનપદ આપી એમાં કામ અને ધર્મની સ્પર્ધા મીઠાસા કરવામાં આવી છે. આમ સરસ્વતીચંદ્ર સંકલ્પકથા છે. માનવજીવનનું સમગ્રતયા એમાં નિરૂપણ થયું છે. એમાં ચારે પુરુષાર્થોનું, સત્વાદિ ત્રણે ગુણોનું,

દુઃગારાદિ બંધા રસોતુ, ચારે વર્ણ અને ચારે આશ્રમના ધર્મોતુ—એમ સમગ્ર માનવજીવનનું અદ્વિત નિરૂપણ છે આ ભાગ્યતીય દષ્ટિને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે એને નવનકથાને બદલે સકલકથા કહીએ તે જ યોગ્ય છે

અને એ સમગ્ર માનવજીવનની કથા જ તેથી જ આગળ કહેતા સમગ્ર લોકને માટે એ ઉપદેશ બને છે

(સંસ્કૃતિ ભાષ્ય '૫૬)



નવલકથા અને નવલિકા

[બધારણની દૃષ્ટિએ]

છેલ્લા આઠ દાયકામાં આપણી ભાષા કેવો વિકાસ પામતી રહી છે તેનો વિચાર કર્યા પછી હવે, આપણે એ ગાળામાં આપણાં વિધ વિધ સાહિત્યસ્વરૂપો (forms of literature)નો કેવો વિકાસ થયો છે તે તપાસીએ નાટક નાટ્ય, નવલકથા, નવલિકા અને કાવ્ય જેવાં સાહિત્યસ્વરૂપોમાંથી, કાવ્યને આ ચર્ચાની મર્યાદાથી બહાર રાખ્યું છે માટે નાટક, નવલકથા તેમજ નવલિકાનાં સ્વરૂપોનો વિચાર અહીં મર્યાદા લેખને પોતાના રાજબરોજના અનુભવથી પોતાનું મન સમૃદ્ધ થયેલું લાગે ત્યારે એ પોતાના વિચારોને વ્યક્ત કરવાને માટે જુદા જુદા સાહિત્યસ્વરૂપોમાંથી કોઈ પણ એકનો આશ્રય લે છે આથી કરીને જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપોનું બનેલું સમસ્ત સાહિત્ય, સમાજમાં પ્રવર્તતા વિવિધ વિચારો વહેમો, માન્યતાઓ, સંસ્કારો આદિનું પ્રતિબિંબ બને છે એટલે, કોઈ પણ સાહિત્યના વિભાસનો અભ્યાસ કરવામાં તે તે સાહિત્યમાં પ્રતિબિંબિત થયેલાં તત્ત્વોની સમાજ-માનસનો વિકાસ તપાસવાનું પણ જરૂરી બને છે

પણ આ સમાજમાનસનું પ્રતિબિંબ નાટકાદિ જે સાહિત્યસ્વરૂપોમાં પડે છે તે પોતે સાહિત્યનાં સ્વરૂપો છે અને એ દરેકને પોતપોતાનું વિશિષ્ટ સ્વરૂપ (form) હોય છે નાટક, કવિતા, નવલકથા, નવલિકા એ દરેક, સ્વરૂપ પરત્વે, એકબીજાથી ભિન્ન છે એથી કરીને સમસ્ત સાહિત્ય ॥ વિકાસને આપણે તપાસીએ ત્યારે આ જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપોના દેહનો વિકાસ કેમ થયો છે તે પણ આપણે તપાસવું જોઈએ ખરી રીતે જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપની શક્તિ જુદી જુદી જાતની હોય છે એ અસર નાટ્યથી પડે તે જ અસર નવલકથાથી ન પડે અને અસરનો આ ભેદ એના સ્વરૂપભેદથી નીપજે છે કેમ કે સ્વરૂપભેદ પમાણે એને નિરૂપતી કલામાં પણ ભેદ જોવાય છે માટે જ દરેક સ્વરૂપનું દેહબધારણ કેવું છે અને એના વિભાસમાં કમિક ફેરફારો કેમ થતા રહ્યા છે તે તપાસવું જરૂરી છે એમ કરીએ ત્યારે જ સાહિત્યકારની કલાનો એના સ્મરણ રૂપમાં આપણને ખ્યાલ આવે

આથી કરીને અહીં આ જુદા જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપોનો દેહવિકાસ કેમ થયો છે તે આપણે પહેલાં તપાસીશું અને તેમ કર્યા પછી એમાં પ્રતિબિંબિત થયેલી સમાજમનોદશાને આપણે તપાસીશું

અહીં આપણે નવલકથાનો તેમજ નવલિકાનો વિચાર સાથે જ કરીશું આમ કરવાનો હેતુ કલાદૃષ્ટિએ આ બંને સ્વરૂપો અભિન્ન છે એમ સ્પષ્ટવાનો નથી પણ એ બંનેના દેહબધારણનાં જે તત્ત્વો મિશ્રિ મારે અહીં ચર્ચા મર્યાદા છે તે બંનેને સમાન છે, તે જ છે નવલકથાનો સાહિત્ય પ્રકાર તો બધા જ દેશમાં અને બધા જ કાળમાં ખેડાયેલો દેખાય છે તેથી એ નવો જ પ્રકાર છે

એમ કહી શકાય નહીં, પણ આપણે ત્યાં હમણાં એવું જે સ્વરૂપ પ્રવર્તે છે તે લગભગ તદ્દન નવીન છે એમ ખુશીથી કહી શકાય. આપણે ત્યાંની નંદશંકરાદિની નવલકથાને મુકાબલે પણ આજની મુનશી-આદિની નવલકથાએવું સ્વરૂપ નવીન જ લાગે છે. નવલિકાનું પણ એવું જ છે. ટૂંકી વાર્તાઓ પણ બધા જ દેશમાં અને બધા જ કાળમાં લખાતી આવી છે. પણ, નવલિકા પણ એક સ્વતંત્ર કૃતિ છે એવું તો આપણને હમણાં જ સમજાયું અને એ સમજણને લીધે હરગે વિદ્વાસની અને રણજિતરામની નવલિકાઓની સુરખામણીએ જાણના મુશ્કેલીમુશ્કેલ નવલિકાકારોની નવલિકાઓમાં જાણે કે, કાપાપલટો થઈ ગયો હોય એટલો બધો ભેદ દેખાય છે.

[૩૮] : ૧૧ : ૧૧ : ૧૧ : ૧૧

આ ચાર દાયકા દરમિયાન નવલકથા અને નવલિકા સ્વતંત્ર કલાકૃતિઓ છે એમ સમજાયું ત્રીજી એને થોડો બને એવી 'વસ્તુરચના', પાત્રલેખન, સંવાદ, વર્ણન આદિ એનાં તરવો જેવી વધુ કલાયુક્ત બને તેવા અંશો અને અખતરોએ આપણા લેખકો કરતા થયા છે. આને પરિણામે આજે એમ કહી શકાય કે આપણા શિષ્ટ લેખકોને નવલકથા તથા નવલિકાના કલાદેહનો સ્પષ્ટ ખ્યાલ આવી ગયો છે. અને આ સ્પષ્ટ ખ્યાલ આપવામાં પશ્ચિમની નવલકથાઓ અને નવલિકાઓનો આપણે અભ્યાસ આપણને બહુ જ ફાયદામાં આવ્યો છે, કેમ કે આપણી આજની નવલકથાનું અને નવલિકાનું દેહન ધારણ પશ્ચિમની કૃતિઓના અભ્યાસ ઉપરથી જ બેઠું છે.

૧૧ : ૧૧ : ૧૧ : ૧૧ : ૧૧

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં નવલકથા મળે છે તેમ જ ટૂંકી વાર્તાઓ પણ મળે છે. નવલકથા માટે કથા અને આખ્યાયિકા એ બે શબ્દો એ સાહિત્યમાં વપરાતા ને આપણે જાણીએ છીએ. પણ મને લાગે છે કે કથા શબ્દમાં દીર્ઘ અને લઘુ બંને જાતની કથાઓ સમાઈ જતી. પશ્ચતંત્રની કથાઓ લઘુ કથાઓ જ એટલે કે ટૂંકી વાર્તાઓ જ છે અને એ ખતાવે છે કે જેને આપણે નવલકથા અને નવલિકા કહીએ છીએ તે બંને સંસ્કૃતમાં કથાને નામે ઓળખાતાં પણ સંસ્કૃત કથાના નમૂના, આજની નવલકથા કે નવલિકાની સાથે સરખાવતાં બંને વચ્ચે દેહબદ્ધતામાં ધણો ભેદ પડી ગયો છે તે સ્પષ્ટ થાય છે. સંસ્કૃતકાળની તેમ જ બધા દેશોની પ્રાચીન કાળની વાર્તાઓ (ટૂંકી કે લાંબી) મુખ્યત્વે કથાઓ જ હતી. તેથી તેમાં કથન અને વર્ણન એ બે તત્ત્વો જ મુખ્ય હતાં. કથા અને આખ્યાયિકા એ બંને શબ્દો જ ખતાવે છે કે એ પ્રકારનાં કથન ઉપર જ મુખ્ય આધાર રખાતો. (અને કથનમાં વર્ણન સમાઈ જતું), પ્રાચીન કાળમાં દસ્ય કથા અને શ્રમ્ય કથા એવો બે જાતનો જ સ્વીકારગયો. હવે એમ કહીએ તો આલે નાટકને એક રીતે દસ્ય કથા કહેવાય. સામાન્ય કથા તે શ્રમ્ય કથા કહેવાય નાટક પણ દસ્ય અને શ્રમ્ય બંને પ્રકારનું હોય એ વાત તો પાછળના કાળમાં જ ઉદભવ્યો છે. તેથી, નાટક જે દસ્ય રીતે કથાનું નિરૂપણ કરે છે તેના મુકાબલે કથા શ્રમ્ય રીતે વાતનું નિરૂપણ કરે છે એમ કહી શકાય. આ તાર્કિક ભેદ બધા જ પ્રાચીન સાહિત્યોએ બહુ ચિત્તવૃત્તિ પાળ્યો છે. માત્ર હમણાં હમણાં એ ભેદની પાળ વટ્ટી લાગે છે. પણ આ ભેદને લીધે કથામાં તો કથન અને વર્ણન જ મુખ્ય હોય અને સંવાદ તો જરૂર પડે ત્યાં જ આવે એવું પ્રાચીન લેખકો અને વિવેચકો સ્વીકારતા એમ સ્પષ્ટ જણાય છે. વાચવદતા, કાદમ્બરી, પંચતંત્ર આદિ સંસ્કૃત કથાઓના નમૂના જોતાં આ વાત તરત જણાઈ ગઈ છે. એમાં સંવાદ તો નાખેલો જ, ન છૂટકો આપેલો પડે તેટલો જ અપાય છે, કેમકે સંવાદથી બિપજતો સાહિત્યપ્રકાર તે નાટક છે અને

સંવાદોત્તર તત્ત્વો-કથન અને વર્ણનથી ઊપજતો સાહિત્યપ્રકાર તે કથા છે એવી મર્યાદા તે જમાનાએ સ્વીકારી હતી. આથી કરીને કાદંબરીમાં કે એવી કથાઓમાં આપણને અનેકવિધ અને બહુ જ બારીક વર્ણનો મળે છે. પશ્ચિમમાં પણ આ વાર્તાનું સ્વરૂપ મૂળ તો વર્ણનાત્મક અને કથનાત્મક જ દેખાય છે.

આ પ્રાચીન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી કથાસ્વરૂપની જે અસરથી આપણે ત્યાંની નંદરાંકરાદિની નવલ-કથાઓ તેમજ રણગિતરામાદિની નવલિકાઓ વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન બની છે; છતાં સંસ્કૃત કરતાં અંગ્રેજી કથાસ્વરૂપની અસર આપણા પ્રારંભના લેખકો ઉપર ખૂબ વધારે હતી અને અંગ્રેજી નમૂનાઓને અનુસરીને જ એમણે આપણી પહેલી કથાઓ લખી છે તે પણ સ્પષ્ટ છે! આ વાત નવલકથાનું એક તત્ત્વ તપાસવાથી સ્પષ્ટ થશે.

સંસ્કૃત કથા અને આખ્યાયિકાઓનાં વસ્તુના અમુક ભાગ પડતા ખરા અને એ ભાગને અનુસરી ઉત્પન્નવાસાદિ જુદાં જુદાં પ્રકરણો પણ પડતાં ખરા. છતાં, જે નમૂનાઓ આજે મળે છે તેને તપાસતાં આવાં પ્રકરણોનું પ્રમાણ, પ્રાચીન સંસ્કૃતકાળમાં, બહુ જ ઓછું રહેલું દેખાય છે. આથી કરીને સંસ્કૃત કથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈ, આજની નવલકથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈના પ્રમાણમાં ઘણી મોટી હતી. કાદંબરી જેવી કથાઓમાં તો એવા વિભાગ પડતા જ નથી અને વાર્તાકથન સળંગ વધું જાય છે. એટલે, એ દૃષ્ટિએ આજની નવલકથામાં જે અનેક પ્રકરણો પાડી, વસ્તુને અનેક ભાગમાં વહેંચી નાખવામાં આવે છે તે રીતિ નવીન છે. અને આપણે ત્યાં તો એ અંગ્રેજીમાંથી જ આવી છે તે સ્પષ્ટ છે. પણ, નાનાં નાનાં ઘણાં પ્રકરણો પાડવાની આ રીતિ, પશ્ચિમનાં માનસમાં જ રહેલી દેખાય છે; કેમજે, સંસ્કૃતમાં જેમ કથામાં તેમ નાટકમાં પણ વસ્તુનું વિભાગીકરણ ખૂબ લાંબા અંતરે થતું દેખાય છે. કથાદિમાં તો ખૂબ લાંબા વિભાગો હોય છે જ. અને આગળ આપણે વાત કરી છે કે સંસ્કૃતમાં નાટકના અંકો અપ્રવેશ હોય છે તે પણ એ જ વાત પુરવાર કરે છે. તેને મુકાબલે, પશ્ચિમની આ રીતિ, જેમ નાટકને સપ્રવેશ બનાવી વસ્તુના નાનામાં નાના પ્રસંગનું પણ જુદું નિરૂપણ કરે છે, તેમ જ નવલકથાનાં પ્રકરણોની લંબાઈ ઓછી કરીને, પ્રકરણોની સંખ્યા જેટલી જોઈએ તેટલી વધારવાની છૂટ આપીને વસ્તુનું એવી જ જાતનું નિરૂપણ કરવાની છૂટ મેળવી લે છે પ્રાચીન કથાપ્રણાલી અને આજની નવલકથાપ્રણાલી વચ્ચેનો આ ભેદ અપ્રવેશ અને સપ્રવેશ નાટક વચ્ચેના ભેદ જેવો જ છે.

આ વાત નંદરાંકરાદિની કથનપ્રધાન અને વર્ણનપ્રધાન નવલકથાઓને પણ લાગુ પડે છે. ખરી રીતે, બંધારણદૃષ્ટિએ, એ એક જ તત્ત્વમાં એ નવલકથાઓ નવીન છે. બાકી તો કરણધેલો આદિ નવલકથાનું બંધારણ, તત્ત્વમાં, કાદંબરી, આદિ કથાઓનાં બંધારણ જેવું જ છે. એટલે આ વાતને આટલી સ્પષ્ટ કરીને હવે આપણે આપણી નવલકથાઓમાં વર્ણન, કથન અને સંવાદનું પ્રધાનત્વ ઉત્તરોત્તર કેમ થતું આવ્યું તે તપાસીએ.

આપણે ત્યાં નવલકથા વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન મળીને, જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરોમાંથી પસાર થઈને એનાં આજનાં સ્વરૂપને કેમ પામી છે તેનો ઇતિહાસ બહુ સ્પષ્ટ છે. કરણધેલો આદિ નવલોમાં વર્ણન અને કથનના પ્રમાણમાં સંવાદ લગભગ છે જ નહીં એમ કહી શકાય. એવી

નવલકથાઓની સરખામણીએ, સરસ્વતીચંદ્રમાં સંવાદનું તત્વ ઠીક ઠીક ખીલ્યું દેખાય છે. સરસ્વતીચંદ્રનું બંધારણ તથાસત્તાં એમ સ્પષ્ટ જણાય છે કે એમાં વર્ણન અને કથનની સાથે સાથે સંવાદનું તત્વ પણ વિકસ્યું છે. છતાં, પાછળની મુનશી આદિની નવલકથાને મુકાબલે, સરસ્વતીચંદ્ર વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન જ લાગે છે. અમુક અમુક સ્થળોએ તો (અને એવાં સ્થળો થોડાં નથી) એનો સંવાદ માત્ર નામનો સંવાદ રહે છે સંવાદનું માત્ર આલેખન લઈને કદાં કથન, વર્ણન કે તત્ત્વચિન્તન કમવત્તા જાય છે એવાં સ્થળો પણ એમાં છે. છતાં ગોવર્ધનરામમાં, જરૂર પડે ત્યાં ઉચિત સંવાદ ચોળવાની શક્તિ હોતી એટલું તો સરસ્વતીચંદ્ર ઉપરથી જરૂર પુરવાર થાય છે. ક્યાંક એના સંવાદમાં નાટકનું તત્વ પણ નજરે પડે છે. છતાં, સમગ્ર દૃષ્ટિએ સરસ્વતીચંદ્ર વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન નવલકથા છે એમ કહેવામાં જરાય ખોટું નથી. પણ સરસ્વતીચંદ્રની એક બાજુ નંદશંકરાદિની નવલકથાઓ છે તો એની બીજા બાજુ મુનશી આદિની નવલકથા છે. એ બન્નેની વચ્ચે સરસ્વતીચંદ્ર, જાણે કે સંક્રાન્તિનું સ્થિત્યન્તર હોય, જાણે કે બે ભિન્ન રીતિઓને સાંધનાર શૃંખલા હોય તેમ એની રીતિમાં બન્નેનાં સુલભ તત્ત્વો દેખાય છે. અવગત, કેટલીક વાર વિષયની દીર્ઘસૂત્રતાને લીધે વર્ણન કથન તથા સંવાદ એમાં ઈવજ કે નીરસ બની જાય જ ખરા; પણ એની સાથે અહીં આપણને સમન્વય નથી. અહીં તો માત્ર એટલું જ પ્રસ્તુત છે કે બંધારણ-દૃષ્ટિએ, સરસ્વતીચંદ્ર મધ્યમ સ્થિત્યન્તરનો પ્રતિનિધિ છે.

એની સરખામણીમાં એના પછી આવનાર મુનશીની નવલકથાઓ સંવાદપ્રધાન ખુશીથી કહી શકાય. એમાં વર્ણન કે કથન નથી એમ નથી. પણ મુનશીની નવલકથાની અસર જેટલી સવાદથી થાય છે તેટલી વર્ણન કે કથનથી થતી નથી. મુનશીની કથામાં નવલકથાનાં તત્ત્વો કેટલાં નાટકનું તત્ત્વ જ પ્રધાન છે તેથી જ એમની નવલકથામાં યે નાટકને જ અનુકૂળ આવે એવા તત્ત્વો બહોળા પ્રમાણમાં હાજર હોય છે સંવાદ, જે નાટકનું મુખ્ય વ્યાવર્તક તત્ત્વ છે, તે એમની નવલકથાનો પ્રાણ છે. અલગત, એમનું આખું નવલકથાસ્વરૂપ, કૈન્ય લેખક કુમાની નવલકથાઓના નમૂના ઉપર જ થકાયું છે, અને એ તો જાણીતું જ છે કે કુમાની નવલકથામાં સંવાદાદિ નાટકનાં તત્ત્વો પ્રધાન હોય છે.

આમ નંદશંકર, ગોવર્ધનરામ અને પછી મુનશી એવો વિકાસક્રમ આવી રહે છે પણ આપણી નવલકથા કથનપ્રધાન અને વર્ણનપ્રધાન મંદીને સંવાદપ્રધાન બની છે? તે વાત માત્ર ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ જ અગત્યની છે એમ નથી. નવલકથાના કવેરમાં યાએ આ ફેરફાર એકને બીજા અગત્યના

૧. નવલકથાની પેઠે નવલિકામાં પાલું આવ્યા સ્થિત્યન્તર જણાય છે. સ્વલ્પિતરામદાદિની નવલિકાઓ વર્ણનપ્રધાન અને કથનપ્રધાન જ છે. પણ નવલિકાના સ્વરૂપનો વિકાસ આપણે ત્યાં બહુ કડપથી થયો છે. તેથી તારત-જ-મયવાનિક અને ધૂમ્કેતુમાં જ-નવલિકાને એવું કદ સ્પષ્ટ પ્રાપ્ત થઈ ચુકે દેખાય છે. અને, નવલકથામાં તો એમ નથી થયું. પણ નવલિકામાં તો વર્ણન કે કથન લગભગ શૂન્યવત્ અને સવાદ જ પડેદેથી ઉઠેરે મુખી બાબત હોય (જેણે કે માત્ર સવાદપ્રધાન નંદા, સવાદમય) એની નવલિકાઓ પણ આપણે ત્યાં લખાઈ છે. અલગત, આની નવલિકા અને નાટિકા વચ્ચે ખાસ કરી જ એક ન રહે તે દેખીતું જ છે.

અંશોને પણ અસર કરે છે. વર્ણનપ્રધાન કે કથનપ્રધાન કથામાં વસ્તુના કાર્યવેગ ઉપર બહુ ધ્યાન આપાય નહીં. એમાં નો જુદા જુદા બનાવોની ગૂંથણી કરીને, એ બનાવોને કથન કે વર્ણનથી અને તેટલા મૂર્ત કરવાનો પ્રયત્ન હોય. તેથી કરીને એનો કાર્યવેગ સારી પેઠે ધીમો હોય, પણ સંવાદ ઉપર ભાર મુકતાં જ, કથાના કાર્યને જોઈએ તેટલો વેગ મળી શકે. કથનપ્રધાન કે વર્ણનપ્રધાન નવલકથા અને સંવાદપ્રધાન કાર્યવેગવાળી નવલકથાની વચ્ચેના તફાવત તે આગગાડીની મુસાફરી અને ગાડાંની મુસાફરી વચ્ચેના તફાવત જેવો છે. ગાડાંની મુસાફરીમાં પ્રકૃતિસૌન્દર્ય નિહાળવામાં જે સ્વાસ્થ્ય અને શાન્તિ હોય છે, તે આગગાડીની મુસાફરીમાં ન જ મળી શકે. આગગાડીની મુસાફરીમાં એ અમુક સૌન્દર્યસ્થાનો હોય. પણ વેગ-અતિવેગને લીધે પ્રેક્ષકની નજરમાં રિયરતા ન રહે. આ ત્રાત પ્રકારાન્તરે નવલકથાને પણ લાગુ પડે છે. માત્ર કાર્યવેગથી પડતી છાપ, વર્ણનથી કે. કથનથી પડતી છાપ જેટલી સ્થાયી રહી શકે નહીં એમ મને લાગે છે.

અહીં આપણે આપણી નવલિકામાં અને નવલકથામાં વર્ણન અને કથન કેવા પ્રકારનું હોય છે એના વિશે થોડો વિચાર કરી લઈએ. સર્જક સાહિત્યના જુદા જુદા પ્રકારોમાં વર્ણન એક અગત્યનો અંશ છે. નાટકમાં વર્ણનનો અંશ હવે એછો થતો જાય છે તે આપણે જોઈએ અને માત્ર દ્રશ્ય નાટકમાં વર્ણનનો અંશ ગૌણ બની જાય તે સમજાય તેવું છે. પણ નવલિકામાં અને નવલકથામાં વર્ણનને હજી આજે પણ અગત્યનું સ્થાન છે, અને ન હોય તો હોવું જોઈએ તે સ્પષ્ટ છે. કરણથીએ અને સરસ્વતીચંદ્રની સરખામણીમાં આપણી આજની નવલકથાઓમાં વર્ણન બહુ જ ઓછું થઈ ગયું દેખાય છે. મુનશીની નવલકથાઓમાં, એમની નવલકથાની કલા પણ સંવાદપ્રધાન છે તેથી વર્ણન ઓછું થઈ જાય જ: પણ, રમણલાલ, ધૂમકેતુ આદિ બીજા નવલકથા-લેખકોની કૃતિઓમાં પણ, વર્ણન પ્રમાણમાં ઠીક લખાઈવાળું હોય છે. છતાં એનો એક અંશ તરત જ નજરે પડી આવે તેવો છે. વર્ણન પછી તે અમુક નદી, પર્વત, નગર કે એવાં કોઈ દૃશ્યમનું હોય કે દીવાનખાનું, ઓફિસ, સભા કે એવા કોઈ સ્થાનનું હોય કે પછી નાનામોટા કોઈ પાત્રના બાહ્ય દેખાવનું કે આંતરિક લાવાનુભવનું હોય, છતાં એ બધામાં આજનો નવલકથાલેખક વેગવતી શૈલી જ વાપરે છે. વેગવતી એટલે શું તે સમજાવું. બહારથી આપણે એક ખંડમાં આવીએ અને પ્રવેશતાં જ ચારે બાજુ એક દૃષ્ટિ ફેરવીને જે નજરમાં આવે તેને અવધાનમાં લઈ લઈએ; અને પછી એ અવધાનમાં લીધેલી વીગતો ઉતાવળમાં વર્ણવી જઈએ તેવાં ઉપરજલાં વેગવાન અને માત્ર ચમકદાર ઓજસ્વી અંશોને જ ધ્યાનમાં લેતાં વર્ણનો જ આજની ધણીખરી નવલકથાઓમાં મળે છે. પણ, ખંડમાં પ્રવેશી, જાણે કે ત્યાં બીજું કોઈ હાજર છે જ નહીં તેમ અનુકૂળ સ્થાને, કોઈ આરામપુરશીમાં કે એવાં સુખાસનમાં બેસી, નિરતિ એક પછી એક નાનીમોટી બધી વસ્તુઓને નીરખી નીરખીને જોઈએ, એમાં રહેલાં ઉપકરણ જોઈએ, ઉપકરણની જાત જોઈએ, એની છત જોઈએ, બીતો જોઈએ, ખૂણાઓ જોઈએ, બારી જોઈએ, બારણાં જોઈએ, એમ બધી જ ઝીણી-મોટી વસ્તુઓને નીરખી નીરખીને જોઈએ, અને પછી કહેનારને કે સાંભળનારને જરા પણ ઉતાવળ ન હોય તેમ, પાડેલાં ફોટોગ્રાફ જાતાવતા હોઈએ તેમ, એક પછી એક બધી જ વીગતો જરૂર પડે ત્યાં અવકૃત શૈલીમાં વ્યક્ત કરતાં જતાં વર્ણનોએ (વર્ણવી જઈએ નહીં), ત્યારે વર્ણવિષયનું જે સાંજોપાંચ સખાલાભ્યંતર ચિત્ર સાંભળનારનાં મન પર પડે એ સ્પષ્ટ છે.

નંદશંકરનું દરોરાની સવારીનું કે બાગલાણના હિલ્લાનું કે સરસ્વતીચંદ્રમાનું અર્થદાસનું કે જંગલનું વર્ણન વંચિ અને મુનશીનું પાટલનું વર્ણન કે એવું જ બીજું કેઈ વર્ણન વંચિ. હું સમજાવવા મથું છું તે બેદ તરત સમજાઈ જશે. નંદશંકરે કે ગોવર્ધનરામે કરેલાં વર્ણનથી વંચિનારનું મન ભરાઈ જશે, એનાં વર્ણનો વાંચનારનાં હૃદયમનને બહારથી અંદર સુધી રજેરજ પૂરી દેશે અને જાણે કે વાંચનારના પોતાના જ અનુભવનોએ વિષય છે એટલું તાદરશ એ બની જશે. એવું મુનશી આદિની નવલકથાનાં વર્ણનોમાં બનતું નથી. અને, હું સમજું છું ત્યાં સુધી એ યોગ્ય નથી.

નવલકથા વિશેની આ ફરિયાદ, મારે નોંધવું જોઈએ કે, નવલિકાને લાગુ પડતી નથી. નવલિકાને વસ્તુપટ, નવલકથાના વસ્તુપટ જેટલો દીર્ઘબાપી હોઈ શકે જ નહીં, તેથી નવલિકાનાં વર્ણનો પ્રમાણમાં સારી પેઠે ટૂંકાં, માત્ર પ્રધાન અંશોને જ સ્પર્શનારાં અને તેથી પ્રકરણ સમ્યક્ પ્રમાણે ધીમાં કે વેગવન્તાં હોય તે સમજાય તેવું છે. ‘દરોરાની સવારી’ જેવું નિરતિ કરેલું દીર્ઘ-પટલાળું વર્ણન નવલિકામાં યોગ્ય ન જ લાગે. આ દૃષ્ટિએ આપણી મુનશી ધૂમકેતુ આદિ શિષ્ટ લેખકોની નવલિકાઓમાં આવતાં વર્ણનો, વિષયનિરૂપણને યોગ્ય હોય એમ લાગે છે એ વાત કબૂલ કરવી જોઈએ. પણ આ વાત કબૂલ કરતાં જ જે એક વિચાર સહે છે તે અહીં નોંધું છું.

આજની નવલકથામાં, મન ભરી દે તેવાં, એના દીર્ઘ વસ્તુપટને યોગ્ય અને તેવાં વર્ણનો લગભગ મળતાં જ નથી એમ જે ઉપર ફરિયાદ કરી છે તે વસ્તુસ્થિતિ હું ધારું છું કે, જે વર્ણન-શૈલી નવલિકાને યોગ્ય છે તે નવલકથામાં પણ લેખક વાપરે છે, તેથી જાણ્ય છે. મુનશી, ધૂમકેતુ, રમણલાલ વસ્તુ પરત્વે બલે નવલકથાઓ ઉપજાવી શકતા હોય અને રમી શકતા હોય પણ વર્ણન પરત્વે તો તેઓની કલા મુખ્યત્વે નવલિકાની કલા જ છે. તેથી જ, મને લાગે છે કે, ઉપર કહેલો અસંતોષ રહે એવું સ્વરૂપ તેમની નવલકથાઓનાં વર્ણનોને મળ્યું છે.

વર્ણનવિષયની બીડી વીમતોમાં જઈને કસપણાં વર્ણનો આપણી આજની નવલકથામાં સાવ મળતાં નથી એમ મારે કહેવાનું નથી. અહીં તો સામાન્ય રીતે નવલકથામાં મળતાં વર્ણનોની જ એટલે કે સાધારણ વર્ણનશૈલીની જ વાત કરી છે. બાકી ‘જ્યેષ્ઠ સોમનાથ’માં કસપણું રેતીનાં રણનું વર્ણન થયું જ તાદરશ છે. નંદશંકર ગોવર્ધનરામની શૈલીને સ્મરણે તેવું છે. મુનશી અને રમણ-લાલની સરખામણીમાં ધૂમકેતુ અને સુનીલાલ શાહનાં વર્ણનો તો સારી પેઠે દીર્ઘ મળાય તેવાં હોય છે. એટલે, દીર્ઘ વર્ણનોનો સાવ અભાવ આપણી નવલકથાઓમાં છે એમ હું તપી કહું. પણ એવાં લાંબાં વર્ણનો જ્યાં મળે છે ત્યાં પણ એના એક અંશમાં તે, નંદશંકર ગોવર્ધનરામનાં વર્ણનોથી જુદાં પડે છે. નંદશંકર અને ગોવર્ધનરામના ગ્રંથમાં આવતી વર્ણનશૈલીમાં વાક્યો અને ખંડો (પેરમાક)ને જોડાવેલાં જ મન ભરાઈ જાય એટલી એની લંબાઈ હોય છે, એવું આજના લેખકોમાં નથી હોતું. બીજી રીતે કહીએ તો, વર્ણન, જ્યાં લંબામાં બીડી વીમતોમાં કાઢીને કરવાનું હોય ત્યાં, આપણે આજનો લેખક એ કરે છે તો પણ એને અત્યંત દીર્ઘચિત્રરૂપક, દીર્ઘ-વાક્યરૂપકરૂપક શૈલી એ ટકાવી શકતો નથી, અને આ પણ, હું ધારું છું કે, નવલિકાને યોગ્ય રીતે લેખક નવલકથામાં વાપરે છે તેને આભારી છે.

આ બંધી ચર્યાને અન્તેએમ કહેવું કે સુનશી અને રમણલાલની નવલકથાઓની સરખામણીએ ધૂમકેતુ અને ચુનીલાલ શાહ જેવાની નવલકથાઓમા વર્ણનો નવલકથાને વધુ યોગ્ય હોય તેવા મળે છે તેમ વળી મેવાદ અને વર્ણનનું પ્રમાણ પણ તેમનામાં વધુ યોગ્ય હોય તેનું મળે છે આ ચર્યાને સમેટતાં એટલું કહેવું યોગ્ય ધારુ છું કે નાટકની કલા પ્રત્યક્ષ છે તેથી એમા, અસર ઉપજાવવાને, સવાદાદિ તત્ત્વો ઉપગત અભિનય (ચાર પ્રકારનો) બહુ મદદરૂપ બને છે આથી કરીને એમાં વર્ણનાદિનો અભાવ હોય તે સમજી શકાય તેમ છે પણ નવલિકા અને નવલકથા બન્ને, તત્ત્વત પરોક્ષ કલા છે તેથી તેમા અસર ઉપજાવવાને, વર્ણન અને કથનનો જ મુખ્ય આધાર રાખવો પડે તે દેખીતું છે નાટક અને નવલકથાનવલિકા વચ્ચેનો આ ભેદ ભુલાઈ જવાને લીધે જ આજે કેટલાક લેખકો માત્ર મવાદમય નવલિકા કે નવનકથા લખે છે, પણ હું સમજી છું ત્યાં સુધી આની સ્થિતિ ઇષ્ટ નથી

સ્વરૂપ પરત્વે બીજા કેટલાક પ્રશ્નો નાટક અને નવલકથા-નવલિકાને સમાન છે તેથી તેની પુનરુક્તિ અહીં નથી કરેલો પણ નવનકથા તથા નવલિકાને વિશિષ્ટ એવા કેટલાક પ્રશ્નોનો અહીં વિચાર કરીશું નાટકમા જેનો સહાર નથી એવો એક પ્રશ્ન નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામા ઊભો થાય છે સાધારણ રીતે નવનકથામાં તેમ નવલિકામા લેખક પોતે જ વાર્તા કહે છે તેથી એ આખી શૈલીમા વ્યક્તિ ત્રીજા પુરુષમા જ થાય, પણ નવલકથામા અને નવલિકામા, જેને આપણે આત્મ કથાત્મક પ્રકાર કહીએ છીએ તે પણ દેખાય છે તેમા વાર્તા, કથાનું કોઈ પાત્ર કહે છે અને તેથી એ શૈલીમા વ્યક્તિ પ્રથમ પુરુષમા જ થાય છે આ આત્મકથાત્મક પ્રકાર, નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામાં, આપણે ત્યાં ખેડાવા માડ્યો છે આ પ્રકારમા ચે કથાને વ્યક્ત કરનાર, સાધારણ રીતે, નાયક કે નાયિકા એટલે મુખ્ય પાત્ર હોય છે અને કેમ જાણે એ પોતાની આત્મકથા કહી જવું હોય તેમ આખી ચે કથાની વ્યક્તિ થાય છે સામાન્ય ત્રીજા પુરુષની વ્યક્તિ અને આ પ્રથમ પુરુષાત્મક વ્યક્તિમા, કથાવર્ણની દૃષ્ટિએ, કેટલોક તારિવડ ભેદ છે એક તો એ કે આત્મ કથાત્મક શૈલીમા લેખકનું વિહારક્ષેત્ર સારી પેઠે મર્યાદિત થઈ જાય છે આ વાત સમજવા જેવી છે સાધારણ રીતે તૃતીય પુરુષાત્મક (એને આપણે પરકથાત્મક કહી શકીએ) શૈલીમા લેખક પોતે જ્યારે જરૂર પડે ત્યારે દરેક પાત્રની સાથે, દરેક દૃષ્ટની સાથે અને દરેક પ્રસંગની સાથે એક રીતનું તાદાત્મ્ય અનુભવી શકે છે અને જ્યારે જરૂર પડે ત્યારે તટસ્થતા પણ અનુભવી શકે છે આથી કરીને દરેક પાત્રના વિચાર, કલ્પના અને ઊર્મિને, પ્રસંગે પ્રસંગે એ પોતાના કરીને જોઈ શકે છે અને તેથી જ દરેકદરેક પાત્રના મનોભાવને એ ઝીલુનટથી નિરૂપી શકે છે અમુક પાત્રના મનમાં અમુક પ્રસંગે શા ભાવ હતા તે લેખક ન જાણી શકે એમ બને જ નહીં, કેમકે એ પાત્ર અને એ પ્રસંગ લેખકના જ ઉપજાવેલા છે અને તે તે પાત્રને તે તે પ્રસંગમા કેવા કેવા ભાવવાળા નિરૂપવા તે લેખકની પોતાની ઇચ્છા ઉપર અનવગે છે એટલે, કોઈ પણ પાત્રના કોઈ પણ પ્રસંગના ભાવને લેખક ન સમજી શકે એવું બનવાનો મસત નથી, પછી કોઈ કારણસર અમુક પાત્રના અમુક વખતના મનોભાવ જણાવવાનું એ પસંદ ન કરે અથવા તો કોઈ પાત્રના મનોભાવને અરપષ્ટ રાખવાનું એ પસંદ કરે એ વાત જુદી છે આની રીતે કોઈ પણ પાત્રના મનોભાવને, યાદ પણ પ્રસંગને કે કોઈ પણ દૃષ્ટને નિરૂપવામા, પરકથાત્મક શૈલીમા લેખકનું વિહારક્ષેત્ર ખૂબ વિશાળ હોય છે, આત્મકથાત્મક શૈલીમા એનું વિહારક્ષેત્ર મર્યાદિત બની જાય છે કેમકે એ શૈલીમા તો

ખોલનાર પાત્ર પોતાના જ મનોભાવને પ્રચલિત બણી શકે અને બીજાના મનોભાવનું તો એ, બહુ બહુ સ્થાને, અનુમાન માત્ર કરી શકે. આવી રીતે, આવી આત્મકથાત્મક કૃતિઓમાં દરેકદરેક પાત્રના મનોભાવનું પૃથક્કરણ અને નિરૂપણ ન આવી શકે. આ એની અર્થદા છે. એની આ અર્થદાને ટાળવાને કેમ બણે હોય તેમ, કોઈ કોઈ લેખકોએ આત્મકથાત્મક પ્રકારમાં પણ બરાબર જુદી શૈલી અપભ્રંશ કરી છે. એવા લેખકો-જુદાં જુદાં પાત્રોનાં કથન દ્વારા (એક જ પાત્રનાં—નાયક કે નાયિકાનાં—કથન દ્વારા નહીં) વાર્તાને વિકસાવે છે. અમુક ભાગમાં નાયક જ વક્તા હોય, પછી નાયિકા, પછી કોઈ ત્રીજું પાત્ર એમ વાર્તા કહેનારા બદલાતા જાય અને વાર્તાનું વસ્તુ વિકસતું જાય. આથી એક રીતની સમગ્રતા એવી કૃતિને મળે ખરી? આવા પ્રયોગો કંઈ બહુ થતા નથી. પણ આમાં જે અમુક અર્થદાઓ નક્કીના સંભવ તો રહે છે જ. જેમ રંગભૂમિના કોઈ દ્રશ્યને સ્પષ્ટ કરવાને, કલાકાર જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી પ્રકાર ફેરવે અથવા જેમ કોઈ દ્રશ્યની સમગ્રતાનો ખ્યાલ આપવાને કોઈ ચિત્રકાર જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી એક જ દ્રશ્યનાં અનેક ચિત્રો બતાવે, તેમ આવી કૃતિમાં પણ લેખક સમગ્રતાનો ખ્યાલ આપવાને જુદાં જુદાં પાત્રોને વક્તા બનાવે છે. પણ આથી કરીને વાંચનારને કંઈક ગૂંચવણ થવાનો સંભવ છે, કેમકે ટેવાયેલા વાંચનાર ન હોય તો વારંવાર ફરતા દૃષ્ટિકોણોની સંકુલનાથી એનું મન ગૂંચવાડામાં પડી જાય અને સમગ્રતાની છાપને બદલે દરેક જુદા જુદા ભાગની છાપ પણ અવિશદ થઈ જાય. એટલે આવી કૃતિમાં આ સંકુલતા આવી જવાનો સંભવ છે. ઉપરાંત આવી આત્મકથાત્મક કૃતિમાં જે, તૃતીય પુરુષાત્મક એટલે પરકથાત્મક કૃતિના મુકાબલે, દરેકદરેક પાત્ર, પ્રસંગ કે દ્રશ્યના નિરૂપણમાં એકદેશપણું થોડેપણું અરી રહી જવાનો સંભવ છે.

પણ, આ આત્મકથાત્મક શૈલીમાં, પરકથાત્મક શૈલીને મુકાબલે એક પ્રકારનું આકર્ષણ પણ રહ્યું છે. એની આખી બક્ષિ વાંચનારને અંગત લાગે તેવી હોય છે તેથી, સાસુ-પોતું પણ વાંચનારને એકવાર તો એ વધુ પ્રતીતિકર લાગવાનો સંભવ છે. એટલી પ્રતીતિકરતા, પરકથાત્મક શૈલીમાં આવવાનો સંભવ નથી, આત્મકથાત્મક શૈલીમાં, કથાનાં પાત્રો અને બનાવો કલ્પિત છે એ વાત વાંચનાર જાણી જાય છે અને એ કેમ બણે. સત્યપટનાત્મક જ હોય એવો જામ એના મનમાં પેદા થાય છે. આ સત્યપટનાત્મક વાતાવરણની માયાળજી ઉપજવવામાં જ આત્મકથાત્મક કૃતિનો વિજય રહ્યો છે, અને એમાં જ પરકથાત્મક કૃતિથી એનો તાત્વિક ભેદ રહ્યો છે. ખાખસ પોતે અનુભવેલી વાત પોતે કહે અને કોઈએ અનુભવેલી વાત કોઈ બીજો જ કહે તેમાં જે ભેદ છે તે જ ભેદ આ આત્મકથાત્મક અને પરકથાત્મક કૃતિ વચ્ચે છે. જેમ અનુભવનારનું કથન હુમેશાં વધુ સાચું મનાય અને જોનાર, જે તટસ્થ છે, તેનું કથન એટલું સાચું ન હોય એમ મનાય, તેમ આવી કૃતિનાં કથનમાં પણ અને છે. છતાં, જેમ કોઈ વખત અનુભવનારના પોતાના કરનાં તટસ્થતાથી તપાસનારને સત્યનું સવિશેષ જ્ઞાન થાય છે, તેમ પરકથાત્મક શૈલીમાં પણ લેખકને સત્યનું એટલે કે સમગ્રતાનું વધુ સાચું જ્ઞાન થાય એમ અને પણ ખરું, એટલે, આ બન્ને શૈલીઓની વચ્ચેનો ભેદ માત્ર બક્ષિતવિચિત્રનો નથી, પણ અંગત છે એ સમજ લેવું જરૂરી છે.

૧. તેમ જ બીજા કપર જે દેખ બતાવ્યા છે કે દરેકદરેક પાત્ર, પ્રસંગ અને દ્રશ્યનું સ્વતંત્ર પૃથક્કરણ અને નિરૂપણ આત્મકથાત્મક કૃતિમાં થઈ શકે નહીં, તે કહેલું અરો રહે પણ ખરા.

આ પ્રથમ સમેટતાં મારે નોંધવું જોઈએ કે આપણે ત્યાં માત્ર પત્રાત્મક નવલિકા લખવાના એકમે પ્રયત્નો થયા છે. આ શૈલીમાં, જુદાં જુદાં પાત્રો એક-પછી એક, એકબીજાને પત્રો લખે છે. એ પત્રો દ્વારા વસ્તુના પ્રસંગોનું નિરૂપણ અને વિકાસ થતાં રહે છે. આવી કૃતિ પહેલી દૃષ્ટિએ, નવીન શૈલીની લાગી જાય, પણ એમાં આકારવૈચિત્ર્યથી વધુ કંઈ નથી; કેમ જો, તત્વતઃ આ પત્રાત્મક શૈલી તે ઉપર જે બીજા પ્રકારની વિવિધ પાત્રોથી વિકસતી આત્મકથાત્મક શૈલી કહી તે જ છે. માત્ર એ શૈલીમાં દરેક પાત્ર પોતાની વાત સીધી રીતે કહી જાય છે; જ્યારે આ પત્રાત્મક શૈલીમાં દરેક પાત્ર પોતાની વાત પત્ર દ્વારા કહે છે. આમ બંને વચ્ચેના ભેદ તાત્વિક નથી, બ્યક્તિવૈચિત્ર્ય કે આકારવૈચિત્ર્યનો જ છે; છતાં એટલું પણ કહેવું જોઈએ કે આ. આકારવૈચિત્ર્યથી પણ એક જાતનું નાવીન્ય, કૌતૂહલ અને રસિક આકર્ષણ જીવું યાય છે ખરું.

નવલકથામાં તેમ જ નવલિકામાં આપણા લેખકોએ એક બીજી રીતિ પણ અપત્યાર કરી છે. આ પ્રકારની નવલકથામાં કે નવલિકામાં વસ્તુ બહુ મહત્વનું હોતું નથી, પણ પાત્રરેખાંકન જ પ્રધાન હોય છે, આથી આ પ્રકારને પાત્રરેખાંકનપ્રધાન પ્રકાર કહી શકાય. એમાં, નિરૂપણોનાં પાત્રનાં ચારિત્ર્યના લાક્ષણિક ગુણો બહાર લાવવાની વૃત્તિ જ લેખકમાં પ્રધાન હોય છે. તેથી કરીને આ જાતની નવલકથામાં કે નવલિકામાં લાક્ષણિક (typical) પાત્રોનું રેખાંકન જ મુખ્ય હોય છે. આવી નવલકથાઓ તેમ જ નવલિકાઓ આપણે ત્યાં લખાઈ છે. નવલકથાઓ બહુ નથી લખાઈ, છતાં ગુણવંતરાય આચાર્યકૃત 'હું, બાવો ને મંગળદાસ,' આ વર્ગમાં આવી શકે તો 'ભદ્ર'ભદ્ર' પણ, એક રીતે, આ વર્ગમાં આવે. આ પ્રકારની નવલિકાઓ તો ધૂમકેતુ આદિ લખ્યા નવલિકાકારોએ લખી છે. ઉપર કહ્યું તેમ આવી કૃતિમાં વસ્તુનું મહત્વ ઓછું થઈ જાય છે અને પાત્રોનાં ચારિત્ર્ય-નિરૂપણનું મહત્વ વધી જાય છે. સાધારણ નવલકથામાં કે નવલિકામાં કર્તા અમુક પ્રકારનું વસ્તુ પહેલાં પસંદ કરે છે અને પછી એ વસ્તુને અનુરૂપ બને તેવાં પાત્રો તે જોખાવે છે અને નિરૂપે છે. પણ, આ પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલકથામાં કે નવલિકામાં તો લેખક અમુક લાક્ષણિક પાત્ર પહેલાં પસંદ કરે છે અને પછી એવાં પાત્રના લાક્ષણિક ધર્મો નિરૂપવામાં અનુરૂપ વસ્તુ એ ઉપજાવી લે છે. બંને પ્રકારની કૃતિ વચ્ચે આ ભેદ છે. અને એ ભેદ બરાબર સમજાવે તો જણાઈ રહે કે માત્ર પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલિકા રચવી તેનાં કરતાં પાત્રરેખાંકનપ્રધાન નવલકથા લખવી વધુ અઘરી છે. નવલિકામાં તો ટૂંકો પટ હોય તેથી નિરૂપ્ય પાત્રના બેચાર મુખ્ય ધર્મોને વર્ણવાય તો પણ કૃત્તિ ક્રીક નીપજી આવે, પણ નવલકથાનો પટ દીર્ઘ હોય તેથી તેનાં નિરૂપ્ય પાત્રના અનેક ધર્મો યોગ્ય રીતે અને ધ્યાન ખેંચે એવી રીતે લેખકે બહાર લાવવા પડે, અને પાત્રના ધર્મોને બહાર લાવવામાં વસ્તુનું આશ્રયન તો એને લેવું જ પડે તેથી આમ કરવામાં એને વસ્તુ પણ કંઈક દીર્ઘ અને કંઈક સંકુલ કરવું પડે. તેથી કરીને આવી નવલકથામાં લેખકે જે વાતની કાળજી ગળેથી પડે છે. નિરૂપ્ય પાત્રોના વિધાવધ ધર્મોને પ્રતીનિકર રીતે બહાર લાવવા જોઈએ અને પાત્રચરિત્ર જ પ્રધાન રાખવું જોઈએ, છતાં વસ્તુ પણ ક્રીક ક્રીક વીગતમાં નિરૂપવું જોઈએ અને સાથે જ વસ્તુનિરૂપણ પાત્રનિરૂપણ કરતાં વધુ મહત્વનું બની નથી જતું એવું ધ્યાન રાખવું જોઈએ. આમ કરવા બેટલી શક્તિ કંઈ બધા જ લેખકોમાં હોય નહીં તેથી જ આવા પ્રકારની કૃતિઓ બહુ જ ઓછી લખાય છે અને લખાય છે તેમાંથી પણ Pickwick Papers જેવી કોઈક કૃતિ જ સગોપાંગ સફળ નીવડે છે. એટલું છતાં, આપણે ત્યાંના આવા પ્રયાસો સાવ નિષ્ફળ ગયા એમ કહેવાય તેમ નથી.

નવન થામાં તે નવી, પણ નવનિકામાં એક બીજી ગીતિ આપણે ત્યાં કયાક કયાં દેખાય છે આ ગીતિને શબ્દચિત્રાકનરીતિ કહી શકાય ધૂમકેતુની 'માધીમારુ ગીત' માં આ રીતિ સફળ રીતે વપરાઈ છે દિવેદે પણ આવે પ્રયોગ કર્યો છે બીજા કેટલાક લેખકોએ પણ આ રીતિ વાપરી છે આ રીતિને તપાસના જણાવે કે એમાં વગ્ગુ, પાત્રરેખાકનપ્રધાન કૃતિમાં હોય છે તેટલું પણ મહત્ત્વ હોતુ નથી ગમે ને એક વગ્ગુ પસદ કર્યા પછી, એને પોતાની બધી કૃતિ દાવરીને શબ્દચિત્રાકનો ગણનારુ એ એક જ પ્રધાન કર્તવ્ય આવી કૃતિના લેખનુ છે તેથી આમાં વગ્ગુ બહુ ઓછુ હોય અને એનું પોત પાતળુ હોય, પણ એમાં કલ્પના કે ઊર્મિના, ખામ કરીને કલ્પનાના અરો પ્રધાન હોય તો લેખને શબ્દચિત્રણ કરતુ વધુ ફાવે આવી કૃતિમાં સવાદ બહુ જ ઓછો હોય અને ક્યન જ સાર્વત્રિક હોય એક દૃષ્ટિએ બાણભટ્ટની કાદમ્બરીને આ વર્ગની નવલકથા ગણી શકાય. એનું વસ્તુ સકુલ છે અને એની પસદગી, ગૂથણી તેમ જ વિકાસ તરફ કર્તાની દૃષ્ટિ પ્રધાન રહી છે, છતાં એમાં લેખકે શબ્દચિત્રાકનપદ્ધતિ લાગેલાગ અજમાવી છે અને એ પદ્ધતિમાં જરૂરી એવું અવકાશચિત્રણ પણ ક્યુ છે એની કૃતિઓની સગખામણીએ હુ અહીં જે વર્ગની કૃતિઓની વાત કરુ છુ તે તત્ત્વત જુગી ન ગણાય પણ આ શૈલી નવલિકામાં યોગ્ય ગણાય તેટલી નવનમ્યામાં ન ગણાય. નવલકથાના દીર્ઘ પટમાં આ શૈલી ઘણીવાર અલ્પવાર્ષ જવાય તેવી પરિસ્થિતિ ઊભી કરી દે તેવો સમ્ભવ છે અને વાચનાગની કલ્પના કે ઊર્મિની ઉત્તેજના નવનકથાનો દીર્ઘ પટ પૂરો થાય તે પહેલાં જ યાદી જાય એવો સમ્ભવ છે તેથી કરીને જ કાદમ્બરીવર્ગની નવલકથાઓ હવે હમણા લખાવાનો સભવ બહુ ઓછો છે પણ આ શૈલી નવલિકામાં તો વારવાર દેખાય એવો સમ્ભવ છે જ અનગત, હમણાં જ (જૂન, ૧૮૪૪) બહાર પડી છે તે રમણ વજીનની 'સુનન્દા' આવા પ્રમાણની જુદાનવનિમા જ છે, એમ જે એના પ્રવેશમાં ન્યોતીન્દ્ર દેવેએ કહ્યું છે તે આ દૃષ્ટિએ યોગ્ય જ છે એ કૃતિ આ પ્રકારની આપણી કૃતિઓમાં લાંબામાં લાંબા અને શૈલી દૃષ્ટિએ મફળ નમૂનો છે આ પ્રકારની કૃતિઓમાં શબ્દચિત્રણ જ મુખ્ય હોય છે તેથી, એમાં લેખક ઉત્કલ અને અનપરાયોગ્યની રમજી બોવારી શકે છે ખરી રીતે અનકારના પ્રચુર પ્રયોગ સિવાય આ શૈલી સફળ થવાનો સમ્ભવ નથી પણ એમાં જ આ શૈલીનું લખરથાન છે, કેમકે, આવી શૈલીમાં કર્તા, અવગત ખાતર અવકાશ વાપરવાની લાખ્યતા પડી જાય એવો ધણો સભવ છે અને જો એમ થાય તો આખી કૃતિ કૃત્રિમ બની જાય માટે જ આવી કૃતિઓમાં તો, ખાસ સમજણપૂર્વક, જેનું વગ્ગુ, તેવો ગ્રણ (પ્રસદાદિ) અને તેવો અનકાર કર્તાએ વાપરવો જોઈએ

નવનમ્યા અને નવલિકાના દેહધત્તર વિશે અહીં જે વાતો કરી છે તેના ઉપરથી એટલું ને સ્પષ્ટ થઈ જાય છે કે આ બન્ને પ્રકારમાં દેહધત્તર પરત્વે આપણા લેખકોએ ખૂબ મેદા પ્રાપ્ત ક્યું છે નવનમ્યાનું કવેવં હજુ પૂરું અને અનિષ્ઠ ઘણું છે એમ ન કહેવાય પણ નવલિકા પાત્રે તો એમ કહી શકાય કે એના દેહના ઘણામાં જે જે જુદાં જુદાં અંગો હોય છે અને જે અપાર સુત્રી જણાયા છે તેના ઉપર આપણા લેખકોએ બહુ સુંદર કાણુ એટલી લાંબા છે ખરી રીતે માદ્રિન્યમાર તરીકે મઘમાં જેટલો નવલિકાપ્રકાર આપણા અગ્ના લેખકને ફાવે છે, તેટલો બીજાને કોઈ પણ પ્રકાર એને ફાવે નથી નવલિકાનું નાનું સ્વરૂપ કેટલાક લેખકને એની નવ

બહુ જ સરળ છે એવો ભ્રમ ઉપજાવે એ શક્ય છે. અને આવા ભ્રમથી પ્રેરાઈને આપણા ધણા લેખકો, ખીન્ન સાહિત્યપ્રકાર કરતાં નવલિકા લખવાને વધુ પ્રેરાતા હોય તો તે બને તેવું છે. પણ એવા ભ્રમથી પ્રેરાયેલા લેખકોની કૃતિઓમાં દેહધડતરની દૃષ્ટિએ અનેકાનેક દોષો રહી જાય છે એ પણ હકીકત છે. છતાં વધુ ને વધુ શિષ્ટ લેખકો આ પ્રકાર તરફ આકર્ષાય છે અને એમાં સારી સિદ્ધિ મેળવે છે એટલું તો હવે સર્વ કોઈને સ્પષ્ટ થાય તેમ છે.

૭

કલ્પિક અવતાર

સામાન્ય રીતે આપણે માનીએ છીએ કે કલ્પિક અવતાર હજી હવે થવાનો છે. પણ આ અવતારનું ખરું સ્વરૂપ શું છે અને એની પાછળ ઐતિહાસિક ભૂમિકા છે કે નહીં એની તપાસ કોઈ વિદ્વાને હજી સુધી કરી નથી. એટલે આ પ્રશ્ન ઉપર અહીંયાં કેટલોક વિચાર કરવાની છૂટ લઉં છું.

જુદાં જુદાં પુરાણોમાં કલ્પિક વિશે માત્ર નીચે પ્રમાણે હકીકત મળે છે : “શમ્ભવગ્રામમાં વિષ્ણુચરણની નામના બ્રાહ્મણગુરુએ ત્યાં એનો જન્મ થયો અને એ કલિયુગનો સંહાર કરશે અને કૃતયુગનો (=સત્યયુગનો) પુનરુદ્ધાર કરશે.”^૧ આમાંથી તો કોઈ જાનની ઐતિહાસિક ભૂમિકા મળે એમ નથી પણ કલ્પિકપુરાણમાંથી કલ્પિક અવતારને માટે કેટલીક માહિતી મળે છે, જે, મારા મતે ઐતિહાસિક છે. કલ્પિકપુરાણમાં કલા પ્રમાણે શમ્ભવગ્રામ માહિષ્મતીના રાજ્ય નીચે હતું, અને માહિષ્મતીમાં એ વખતે વિશાખયૂષ નામે રાજા રાજ્ય કરતો હતો.^૨ આપણી પૌરાણિક વંશાવલીઓમાં વિશાખયૂષ નામનો એક જ રાજા આવે છે. પ્રલોતવંશના ત્રીજા કે ચોથા રાજાનું નામ આપણા બધા જ પુરાણો વિશાખયૂષ આપે છે. એટલે કલ્પિક, જે વિશાખયૂષ રાજાનો સમકાલીન હતો તેનું સ્વરૂપ અને તેની ઐતિહાસિકતા સમજવાને માટે આપણે તે વખતના ઉત્તર હિન્દુસ્થાનની રાજકીય પરિસ્થિતિની કેટલીક વીગનોમાં ઊતરવું પડશે.

આપણાં પુરાણોમાં પહેલાં પ્રલોતવંશ અને પછી શિશુનાગવંશ એમ કેમ છે, પણ કે. સીતાનાથ પ્રધાને સિદ્ધ કરી બતાવ્યું છે કે પ્રલોતવંશ અને શિશુનાગવંશ સમકાલીન હતા. ખરી રીતે ઉત્તર હિન્દનાં તે કાળનાં જુદાં જુદાં રાજ્યોની વંશાવલીઓનો બારીક અભ્યાસ કરીને એમણે એક ટોણક બનાવ્યું છે, જે આપણને આ વિષયમાં ઘણું ઉપયોગી છે. એ ટોણક આ સાથે ઊંધું છે (ટોણક સં. ૧). એ ટોણક ઉપરથી સમગ્રશે કે વિશાખયૂષ, સ્વર્ણવંશનો છેલ્લો રાજા મુનિષ, સ્વર્ણવંશનો છેલ્લો રાજા હોમક અને શિશુનાગ નન્દિવર્ધન વગેરે સમકાલીનો હતા. વગી કે. રામ-ચૌધરીએ બતાવ્યું છે કે આ વખતના સૌ વર્ણના માળામાં ઉત્તર હિન્દુસ્થાનમાં નીચે મુજબ મુખ્ય રાજ્યો હતા—મગધ, વૈશાલી, કાશી, કોસલ અને વત્સ. એ બધામાં કાશી અને મગધનાં રાજ્યો બગવાન હતાં, તો પશ્ચિમ હિન્દમાં અવનીનું રાજ્ય મગધની સાથે સંબંધમાં કીર્તિ એટલું નોંધવાર હતું.

૧. જુઓ : ભાગવત (૧૨, ૨. ૧૮-૨૦); અગ્નિ (૧૧, ૮-૧૦) વગેરે.

૨. કલ્પિપુરાણ, પહેલાં અધ્ય.

૩. જુઓ એમનું પુસ્તક : The Chronology of Ancient India ૫. ૨૨૪

૪. જુઓ એમનું પુસ્તક : Political History of Ancient India ૫. ૧૧૧ અને ૫૧૨.

બાહુદ્રથ વંશનો છેલ્લો રાજા રિપુંજય ન્યારે મગધની ગાદીએ હોતો ત્યારે મગધનું રાજ્ય નબળું પડી ગયું હતું. અને થોડા જ વખતમાં બિંબિસાર હથક નામના મહત્વાકાંક્ષી પુરુષે મગધ ઉપર ચડાઈ કરી રિપુંજયને મગધથી અવન્તી નાસી જવાની ફરજ પાડી. પણ ભાગ્યકીન રિપુંજયને અવન્તીમાં પણ મુખે બેસવા વારો આવ્યો નહીં; કારણ કે થોડા જ વખતમાં તેના મંત્રી પુષ્ટિકે તેનું ખૂન કર્યું અને પોતાના પુત્ર પ્રહોતને અવન્તીની ગાદી ઉપર બેસાડ્યો. આવી રીતે બાહુદ્રથ વંશના વિનાશ પછી મગધમાં બિંબિસાર ગાદીએ આવ્યો અને અવન્તીમાં પ્રહોત ગાદીએ આવ્યો. પણ રિપુંજયના વારસ તરીકે પ્રહોતની આંખ મગધ ઉપર ચોટી રહેતી અને તેથી મગધ અને અવન્તી વચ્ચે વેર બંધાયું. એટલામાં આ વેરને વધારે દઢ બનાવે, એવું એક કારણ બન્યું. મગધના રાજા બિંબિસારે, તાજેતરમાં જ, પાંચપચીસ વર્ષમાં જ શરૂ થયેલા જૈનધર્મ તેમ જ બૌદ્ધ ધર્મ તરફ પક્ષપાત બતાવવા માંડ્યો. અવન્તી તો શૈવધર્મનું મુખ્ય ધામ હતું. એટલે પ્રહોત અને બિંબિસાર વચ્ચે રાજકીય દૃષ્ટિએ વેર તો હતું જ તેમાં ધાર્મિક વેર વધુ બળ્યું. છતાં બિંબિસારે પોતાની સત્તા એટલી બધી જમાવી દીધી હતી કે પ્રહોત મગધના રાજ્યને સીધી રીતે કોઈ પણ હાનિ કરી શક્યો નહીં. બિંબિસારના મૃત્યુ પછી એના પુત્ર અજતશત્રુને પ્રહોતની ચડાઈનો બહુ ભય રહેતો, પણ અજતશત્રુ ગાદીએ આવ્યો પછી પાંચેક વર્ષમાં જ પ્રહોત મરી ગયો. આથી કરીને અજતશત્રુને પ્રહોતની બીક તો ટળી, પણ પોતાના રાજ્યને દઢ બનાવવા માટે એક પછી એક વૈશાલી, દાશી, કાશ્ય અને વત્સ દેશના રાજાઓને એણે હરાવ્યા, તેથી કરીને મગધને આ બધા દેશો સાથે વેર બંધાયું. આ રાજ્યોમાંથી કાશીનું રાજ્ય વધુ બળવાન હતું અને શૈવધર્મનું મુખ્ય મથક હતું. બિંબિસારની પેઠે અજતશત્રુએ પણ બૌદ્ધધર્મને પોષ્યો હતો.

પ્રહોતના મરણ પછી અવન્તીમાં પાલક, એની પછી અજક અને એની પછી અવન્તીવર્ધન એમ રાજ્યો થયા. અવન્તીવર્ધનનો ભાઈ વિશાખધૂપ અવન્તીના પશ્ચિમ ભાગની રાજધાની માહિષ્મતીનો રાજા હતો. ન્યારે માહિષ્મતીમાં વિશાખધૂપ રાજ્ય કરતો હતો ત્યારે મગધમાં અજતશત્રુના પુત્ર ઉદાચીનું રાજ્ય પૂરું થયું હતું અને ઉદાચીનો એકાદ નબળો પુત્ર ગાદીએ હતો.

કદિક, જે વિશાખધૂપનો સમકાલીન હતો તે ન્યારે મોટે થયો ત્યારે ઉત્તર હિન્દમાં અને પશ્ચિમ હિન્દમાં રાજકીય સ્થિતિ આવી હતી. ધાર્મિક દૃષ્ટિએ ઉત્તર પોણાસોથી સો વર્ષમાં બે નવા ધર્મો (જૈન અને બૌદ્ધ) સ્થપાયા હતા અને લોકપ્રિય બનતા જતા હતા. એમાંથી બૌદ્ધ ધર્મને તો મગધનો રાજ્યાશ્રય પણ મળ્યો હતો. આ વખતે છુદ્ધ અને મહાવીરના મરણને ૪૦-૫૦ વર્ષ થઈ ગયા હતા. કદિકપુરાણમાંથી એમ હકીકત મળે છે કે બૌદ્ધ અને જૈનધર્મનો સંહાર કરવા માટે કદિકે તે વખતના જુદા જુદા રાજાઓને એક સંઘમાં ભેગા કર્યા. કદિકપુરાણ મંત્રાણે કદિકને સૌથી પહેલો ટેકો આપનાર વિશાખધૂપ હતો. તે પછી સૂર્ય અને ચન્દ્રવંશના રાજાઓ, સુમિત્ર અને શેમક પણ એમની સાથે જોડાયા. ઉપરાંત, એકબેબીજા રાજાઓને પણ કદિક પોતાની સાથે ભેગવી શક્યો.

૫. કદિકપુરાણ અસ બેથી પછી.

૧. કદિકપુરાણમાં તો સૂર્યવંશના રાજાનું નામ મત્તુ અને ચન્દ્રવંશના રાજાનું નામ દેવાપિ આપ્યું છે, પણ મત્તુ અને દેવાપિ તો વિશાખધૂપથી ૩૦-૩૫ વેદી આગળ થઈ ગયા છે, તેથી એ એના સમકાલીન

પછી કાશીના રાજને પોતાની સાથે ભેગવવાને માટે આ એકત્રિત થએલા રાજાઓ પોતાના સૈન્ય સાથે કાશી ગયા. કલ્હકપુરાણમાં કાશીને ભદ્રલાટ કહ્યું છે, પણ ભદ્રલાટ કાશીનું બીજું નામ હતું.^૭ કલ્હકપુરાણ પ્રમાણે કાશીમાં એ વખતે શશિધ્વજ નામે રાજા હતો. શશિધ્વજ પહેલાં તો આ નવા સંગઠનમાં ભળ્યો નહીં. તેથી એકત્રિત રાજાઓએ તેની સાથે લડાઈ કરી પણ એમાં શશિધ્વજ ઇત્યો. છતાં એની છત પછી પણ, એમ લાગે છે કે, કલ્હકની સમજવટને લીધે શશિધ્વજે એ મંગલનમાં ભેગવાનું કબૂલ કર્યું.^૮ આવી રીતે સંગઠિત થએલું લશ્કર મગધ ઉપર ચડાઈ લઈ ગયું. કલ્હકપુરાણમાં મગધને કીકટ કહ્યો છે, પણ કીકટ એ મગધ જ છે.^૯ જે યુદ્ધ થયું તેમાં મગધનો રાજા હાથે. આવી રીતે કલ્હકનાં ઉત્સાહથી મગધનો અને બૌદ્ધધર્મનો પગભથ્થ થયો અને બ્રાહ્મણ-ધર્મનો વિજય થયો.

૮ પછી શું થયું તેના વિશે તથા કલ્હકના પોતાના આગળપાછળના ઇતિહાસ વિશે કલ્હકપુરાણમાં ખાસ વધારે કંઈ કહ્યું નથી. પણ મારી એવી કલ્પના છે કે મગધના પરાજય પછી મંગલિત રાજાઓએ શશિધ્વજને મગધની ગાદી ઉપર બેસાર્યો હતો. હું માનું છું કે આ શશિધ્વજ તે જ પુરાણોનો શિશુનાગ છે. ડૉ. પ્રધાને બતાવ્યું જ છે કે ગિરિમ્સાર વંશના અંત પછી શિશુનાગ મગધની ગાદીએ આવ્યો, અને એમના કાષ્ટક ઉપરથી જણાઈ રહેશે કે શિશુનાગ વિશાખપૂપ, સુમિત્ર વગેરેનો સમકાલીન હતો. વળી શિશુનાગ વિશે પુરાણો એકી વાતને એમ કહે છે કે એ, પોતાના પુત્રને વારાણસીમાં ગાદી ઉપર બેસાડશે અને પોતે ગિરિજામાં (જે મગધની રાજધાની હતી) જઈને રાજ્ય કરશે.^{૧૦} આનો અર્થ એટલો હોઈ શકે કે શિશુનાગ પહેલાં કાશીનો રાજા હતો અને પછી તે મગધનો રાજા થયો. તેથી કરીને પુરાણો તેમ જ સમકાલીન ઇતિહાસ ઉપર દૃષ્ટિ રાખીને હું એમ સમજું છું કે શશિધ્વજ તે જ શિશુનાગ હતો. બૌદ્ધધર્મનાં પુરતો ઉપરથી એમ જણાય છે કે શિશુનાગને લોકોએ પોતાના રાજા તરીકે પસંદ કર્યો હતો.^{૧૧} એનો અર્થ પણ એ યાવ કે મગધના પરાજય પછી સંગઠિત રાજાઓએ તેમ જ મગધના લોકોએ શશિધ્વજને (= શિશુનાગને) મગધના રાજા તરીકે પસંદ કર્યો. બીજા કોઈને નહીં અને શિશુનાગને પસંદ કરવાનું કારણ તો એટલું જ કે એ બધાથી વધુ બળવાન હતો. એણે એકત્રિત સૈન્યોને હરાવ્યાં હતાં. કાશી તો એનું પોતાનું હતું જ. માનવકે એ વૈશાલીનો હતો તેથી વૈશાલી પણ એનું હતું. આમ સર્વશ્રેષ્ઠ રાજાને જ મગધ આપવામાં સંગઠિત રાજાઓએ તથા લોકોએ એમ જ ક્યું હતું.

હોઈ શકે નહીં; ડૉ. પ્રધાને સિદ્ધ કર્યું છે જ કે સૂર્ય અને ચંદ્રવંશના વિશાખપૂપના સમકાલીન રાજાઓ સુમિત્ર અને ચેગક જ હતા; અને કલ્હકપુરાણને પણ એ જ અભિપ્રાય છે, એક જગ્યાએ તો મનુ પોતાનું બીજું નામ સુમિત્ર દત્ત એમ કહે પણ છે. (અસ ૩૦૪) છતાં દેવાપિ અને મનુનાં નામો અહીં મુકામાં છે તે બીજા કારણે છે તે હું અવિશ્વમાં બતાવીશ.

૭. જુઓ A Political History of India પ. ૧૨.

૮. જુઓ કલ્હકપુરાણ, ૪ લે. અસ.

૯. કલ્હકપુરાણ, અસ પહેલો. નિરુક્તમાં કીકટ તે જ મગધ છે એમ સ્પષ્ટ છે.

૧૦. જુઓ પાલ્લી Dynasties of Kali Age, પ. ૨૧.

૧૧. જુઓ A Political History of India, પ. ૧૩૨.

આવી રીતે કલ્કિ અવતારની ઐતિહાસિકતા સિદ્ધ કરી શકાય છે. તેણે જૈન અને બૌદ્ધધર્મના ઉદય પછી પહેલી જ તકે તેનો સાબનો કરીને બ્રાહ્મણધર્મને ફરીથી સંસ્થાપિત કર્યો : માટે તો કલ્કિને અવતાર તરીકે ગણવામાં આવ્યો હશે.^{૧૨}

આટલું છતાં વ્યક્તિ તરીકે કલ્કિ કોણ હતો એનો ખુલાસો ક્યાંય મળતો નથી. એના નામની પેઠે એવું વ્યક્તિત્વ પણ હાથતાળી દર્શને છટકી જાય છે. છતાં એના વિશે એકબે સૂચનો કરું છું, તે માત્ર સૂચનરૂપે જ, સિદ્ધાંતરૂપે નહીં. કલ્કિપુરાણ પ્રમાણે મગધના પરાજય વખતે વિશાખધૂપ અને શશિધ્વજ બન્ને સારી પેઠે વૃદ્ધ હતા. તેથી હું એમ ધારું છું કે મગધના પરાજય પછી એ બન્નેનાં મરણો તરતમાં જ થયાં હશે. ડૉ. પ્રધાનના કોણક ઉપરથી જણાશે કે વિશાખધૂપનાં મરણની સાથે જ અવન્તીવર્ધનનું મરણ (અવન્તીમાં) થયું હશે. આમ કલ્કિએ મેળવેલા બહાનુ રાજકીય અને ધાર્મિક વિજય પછી તરતમાં જ અવન્તી અને માહિષ્મતીનાં સિંહાસનો ખાલી પડ્યાં. અને મારી કલ્પના એમ છે કે વિશાખધૂપ અને અવન્તીવર્ધન પછી અવન્તીમાં કલ્કિને પોતાને લોકોએ રાજા તરીકે સ્થાપિત કર્યો હશે. આ કલ્પનાને માટે કશો જ આધાર નથી પણ એ વખતમાં બનેલા બધા જ બનાવોને દૃષ્ટિમાં રાખતાં આ વાત મને પોતાને વધુમાં વધુ સંભવિત લાગે છે. આની સાથે જ એક બીજી કલ્પના પણ બોલાવું મન થાય છે. આપણા સાહિત્યમાં જેવું અસ્પષ્ટ અને રહસ્યમય વ્યક્તિત્વ કલ્કિનું છે તેવું જ અસ્પષ્ટ અને રહસ્યમય વ્યક્તિત્વ એક બીજી વ્યક્તિનું પણ છે. મૃચ્છકટિકનાં કર્તા શ્વેક વિશે આપણે લગભગ કંઈ જ જાણતા નથી, માત્ર એટલું જાણીએ છીએ કે એ પોતે બ્રાહ્મણ હતો અને પાછળથી અવન્તીનો રાજા થયો હતો. વળી મૃચ્છકટિકમાં વણેલો આર્યકનો પ્રમંથ ઐતિહાસિક છે એવું તો હવે સાબિત થઈ ગયું છે. તેથી અને વળી આવા નાના પ્રસંગોમાં લગભગ એક જ કાળના અને એક જ સ્થળના લોકોને રસ પડે તેથી હું એમ માનવાને લક્ષ્યાર્થ છું કે મૃચ્છકટિકનો શ્વેક આર્યકના જમાના પછી તરત જ થઈ ગયો હશે. ડૉ. પ્રધાને બતાવ્યું છે કે મૃચ્છકટિકનો આર્યક તે જ અશોતવંશનો ત્રીજો રાજા અજક છે.^{૧૩} એટલે એ કાળના અવન્તીના ઇતિહાસને લક્ષમાં લેતાં અજક પછી તરતના જ કાળમાં બે શ્વેક અવન્તીનો રાજા થઈ ગયો હોય તો એ કોણ હોઈ શકે ? શ્વેક જન્મે બ્રાહ્મણ હતો અને પછી અવન્તીનો રાજા થયો હતો.^{૧૪} એટલો જ આધાર છે; છતાં એ નજીવા આધારે પણ હું એમ સૂચવું છું કે કલ્કિ તે જ શ્વેક હતા. કલ્કિ પણ જન્મે બ્રાહ્મણ હતા. અને વિશાખધૂપના મરણ પછી એ અવન્તીનો રાજા થયો હોય એવો સંભવ છે. આટલી આ એક જ વાત ઉપરથી બે ભિન્ન વ્યક્તિઓની એકતા સિદ્ધ ન થઈ શકે એ ખરું છે છતાં તે કાળના ઉત્તર હિન્દુસ્થાનના તેમ જ અવન્તીના ઇતિહાસમાં કલ્કિ અને શ્વેકની એકતા યોગ્ય રીતે બંધબેસતી

૧૨. આ જ વિષય ઉપર જરા વીચારમાં બેસીને મેં અંગ્રેજીમાં એક લેખ લખ્યો છે : Kalki: the Earliest Check to Buddhism; જુઓ New Indian Antiquary, January, 1912.

૧૩. જુઓ Chronology of Ancient India, પૃ. ૨૩૨ અને પછી.

૧૪. મૃચ્છકટિક : પ્રસ્તાવના.

ધર્મિન્યં છે તેથી માત્ર સ્વયં રૂપે જ એ વાત અહીં મૂકી છે.^{૧૫}

છતાં પ્રશ્ન જાણે રહે છે કે આમ જો કલ્પિત ઐતિહાસિક વ્યક્તિ હોય તો પછી એને લવિષ્યમાં યનાશે અવતાર શા માટે ગણવામાં આવે છે? પણ જેમણે પુરાણોની વંશાવળીઓ ધ્યાન દઈને વાંચી છે તેને માટે આ પ્રશ્ન જરાયે મહત્વનો નથી. મહાભારતના યુદ્ધ પછી પાંચમી કે છઠ્ઠી પેઢીના રાજાઓને પુરાણો સાંપ્રત રાજાઓ તરફ ગણાવે છે. આવી રીતે મુર્ધવંશમાં દિવાકર અને ચન્દ્ર વંશમાં આંધસીમુદ્રજી સાંપ્રત રાજાઓ ગણાય છે. આ રાજાઓને સાંપ્રત ગણ્યા છે તેનો અર્થ એક જ હોઈ શકે કે પુરાણકારોએ એમના વખતમાં વંશાવળીઓને અદ્યતન બનાવી, ખરી રીતે તો તે રાજાઓનાં નામ આવે છે ત્યારે પુરાણોમાં એમ કહ્યું છે કે—આ રાજાઓ હાલ રાજ્ય કરે છે અને હવે પછી બીજા રાજાઓ રાજ્ય કરશે એટલે કે હવે પછી જે રાજાઓ રાજ્ય કરશે તે લવિષ્યના રાજાઓ થશે. આવી રીતે વંશાવળીની યાદી બંધ થયા પછી અમુક પેઢીઓ પછી વળી ત્યારે વંશાવળીઓને અદ્યતન બનાવવાનો વખત આવ્યો ત્યારે “હવે પછી બીજા રાજાઓ થશે એટલે” કે લવિષ્યના રાજાઓ થશે” એ પુરાણના વાક્યને ધ્યાનમાં રાખીને પુરાણકારોએ સાંપ્રત રાજાઓ પછીના રાજાઓ માટે લવિષ્યકાળ વાપર્યો. વિશાખદુષ્ટ, સુમિત્ર વગેરે મહાભારતના વખત પછી ૨૬મી-૩૦મી પેઢીએ ધર્મ ગયા છે, તેથી તેમને પણ લવિષ્યના રાજાઓ ગણવામાં આવે છે. અને તેથી જ તેમની સાથે ધર્મ ગયેલા કલ્પિત પણ લવિષ્યનો અવતાર ગણવામાં આવે છે, એટલે એ તો માત્ર ભાષાવ્યક્તિનો પ્રશ્ન છે, હકીકતનો નથી.

કોષ્ટક સં. ૧

(ડૉ. સીતાનાથ પ્રધાનના પુસ્તકમાંથી ઉદ્કૃત: પૃ. ૨૨૬)

	અવન્તી	મગધ	કોસલ (સર્વવંશ)	કૌસામ્બી (વત્સ) (અન્દવંશ)
(મહાવીર)	પુણિક પ્રલોત	રિપુંબ્ય મિત્રિસાર	મહાકૌસલ અસેનગિત	શતાનિક ૨ ઉદયન
(કુલ)	પાલક અગ્રક	અગ્નતશત્રુ ઉદાયી	શદ્રક કુલક	વડીનર (નરવાહન દત્ત) દુષ્ટપાણિ
(કલ્પિત)	અવન્તીવર્ધન (વિશાખદુષ્ટ)	{ અનુરુદ્ધ, મુંડા સિસુનાગ	{ કુલક સુમિત્ર	દુષ્ટપાણિ કેમક

(કલ્પિતમાં લખેલાં નામો મેં મૂક્યાં છે.)



^{૧૫}: આ દલિએ મુચ્છકલિની અમુક હાથપ્રતમાં શદ્રકને બદલે શરક નામ મળે છે તે સ્પષ્ટ છે.

બન્નેનું પ્રાકૃત શ્વલક હોય અને શતા દીર્ઘ અને લીધે એમાંથી શદ્રક અને શરક બન્ને બ્હુતપત્ન થઈ શકે.

... અને કલ્પિત નેવા વીરને મટિ શરક થયેલ જ છે.

ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવ

સમાજશાસ્ત્રના અભ્યાસી માટે ઋગ્વેદનો અભ્યાસ શાશ્વત ગ્સ આપે તેવો છે 'ભારતવર્ષના સમાજશાસ્ત્રના મૂળ ઋગ્વેદમાં' માટે જ તે વેદની સમાજમય્યા, સંસ્કૃતિ વગેરેના વિચારમાં અષ્ટ રસ અને અપૂર્વ આકર્ષણ રહે છે આ વેદનો ચોક્કસ કાળ કયો છે તેનો નિર્ણય હજી નથી થઈ શક્યો તે જેમ દિલ્હીની તેમજ તેના પ્રાચીનત્વમાં મગરૂરી લઈ શકાય તેવી વાત છે અહીં તો તેના એક જ અગતી તપાસ કરવા ધાર્યું છે

લોકમાન્ય ટિળકે ત્યારે એમ કહ્યું કે વેદના પ્રમાણથી એમ સિદ્ધ કરે છે કે આર્યોનું મૂળ-નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમાં હતું, ત્યારે કે ત્યાર પછી, તેમના તે સિદ્ધાંતને, શુદ્ધ નિષ્પક્ષપાતી વિવેચનપદ્ધતિએ કોઈ હિન્દી કે યુરોપીય વિદ્વાને તપાસ્યો નથી હમણા હમણા કલકત્તા યુનિ-વર્સિટિવાળા ડૉ. દાસે વળી એક ખીજે મત બોલો કર્યો છે જૂસ્તરશાસ્ત્રના આવારથી ઋગ્વેદના અમુક મંત્રોને વિચારતા, ઋગ્વેદના તે મંત્રોનો સમય ઇ સ પૂર્વે ૨૫,૦૦૦ વર્ષ સુધી જાય છે, એમ તેમણે સ્વયં જી બને તો એમ લાગે છે કે ડૉ. દાસનો આ મત નિશ્ચય ખાયા ઉપર મંડાયો છે આ મતના સ્વાભાવિક પરિણામ તરીકે તેમણે એમ પણ સ્વયં જી છે કે આર્યો મૂળ પંજાબના જ હતા આ મત પ્રતિપાદિત કરવામાં તેમને લો મા ટિળકેનો મત વિરુદ્ધ જતો જણાયો તેથી તે મતને તેમણે વીગતવાર તપાસીને, ખોટા કરાવવાની મહેનત કરી છે આર્યોનું મૂળ નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમાં નહોતું એટલું જ ડૉ. દાસે નથી કહ્યું, પણ ઋગ્વેદમાં કોઈ પણ જગ્યાએ ઉત્તરધ્રુવના નિવાસનો ઉલ્લેખ નથી એમ તેમણે સામિત કરવા ચત્ન કર્યો છે? આ લેખમાં, આર્યોનું મૂળ-નિવાસસ્થાન વૈદિક સપ્તસિન્ધવમાં હતું એમ હું માનું છું છતાં, ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશના ઉલ્લેખો—ચોક્કસ ઉલ્લેખો—મળે છે તે બતાવવાનું મેં ધાર્યું છે

અવેસ્તામાં, યિમની વાત છે કે અહર મઝદે એક વખત બવા દેવોની સલા ખોલાવી, જેમાં ઐર્વાનો વએજેનો અતિ પ્રખ્યાત સારો ભરવાડ યિમ, પોતાના બધા મત્રેનિ લઈ હાજર રહ્યો તે વખતે અહુર મઝદે યિમને ચોક્કખી ચેતવણી આપી કે તે સુખી દેશ ઉપર વિનાશક હંડી પડશે અને ત્યાંની બધી યીજોનો નાશ થશે માટે તેણે યિમને એક વા કહેતા વાડો કરવાનું અને ત્યાં દરેક જાતના ખી અને પ્રાણીને લઈ જવાનું કહ્યું યિમને જે નવા પ્રદેશમાં આ વર કરવાનું હતું તેની ખબર નહોતી એટલે તેણે તેનું વર્ણન પૂછ્યું એટલે અહુર મઝદે તેને જવાબ આપ્યો કે ત્યાં સૂર્ય, ચન્દ્ર અને તારા એક જ વખત બેગે છે, અને આખું વર્ષ એક દિવસ જેવું છે.

ઉપરના ચિમ્બના વરના ભૌગોલિક વર્ણનથી એટલું તો ચોક્કસ માન્ય પડે છે કે તે ઉત્તર-ધ્રુવનો પ્રદેશ હતો. ચિમ્બો આ નવો પ્રદેશ ઉત્તરધ્રુવનો હતો એમ ટિળક અને દાસ બન્ને કબૂલે છે. છતાં બન્નેમાંથી એકેએ, ચિમ્બી સાથે એકરૂપ ઋગ્વેદના યમ વિશે પલ્લુ આમ જ બન્યું હોય તેનો વિચાર કર્યો નથી લાગતો. ખરી રીતે તો ચિમ્બ અને યમ એક જ છે એમ સાબિત થતાં, ઋગ્વેદના અમુક ઋષિઓ પણ ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશથી બાણીતા હતા તેમ સાબિત થાય છે. આ ચિમ્બ અને યમની એકરૂપતા સાબિત કરવા અધરી નથી. ઋગ્વેદનો યમ વિવસ્વતનો પુત્ર છે, અવેસ્તાનો ચિમ્બ વિવંધતનો પુત્ર છે, અને બાષાશાસ્ત્રના ઉપરબલ્લા શાનથી પણ વિવસ્વત તે જ વિવંધત છે તે સમજાય છે. પણ આમ જો યમ અને ચિમ્બ એક જ હોય તો ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશના કે યમ ઉત્તરધ્રુવમાં અવેશ તેના ઉલ્લેખો કેમ નથી ?

ખરી રીતે એવા ઉલ્લેખો મળે છે. ટિળકની અને દાસની મહત્તા એમાં જ સમાએલી છે કે તેઓએ, ખીન્ન કાઈની હિંમત પણ ન ચાલે તેવા મતો ધૈર્યથી અન્વેષણ કરીને બહાર મૂક્યા. માત્ર પ્રથમ વિજયના આવેશમાં દાસે કરવું જોઈએ તેના કરતાં વધુ કરીને ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવનો એક પણ ઉલ્લેખ નથી એમ કહ્યું. ઋગ્વેદ ૯, ૧૧૩ માં ઋષિ સોમ પવમાનને અમર પ્રદેશમાં જવાનું કહે છે તે આમ :

“હે પવમાન, મને અક્ષય્ય અને અમર પ્રદેશમાં મૂક, જ્યાં સ્વર્ગનો પ્રકાશ મુકાયો છે અને શાશ્વત તેજ પ્રકાશે છે.....”

“જે પ્રદેશમાં વિવસ્વાનનો પુત્ર સમ્રાટ યમ વસે છે તેમાં મને અમર બનાવ.”

“જ્યાં સ્વર્ગની પવિત્ર ભૂમિ છે, જ્યાં યુવાન અને તાબડ પાણી છે.....”

“જે પ્રદેશમાં, નમતવિંત ચાલ્યા જવાય છે તેમાં મને અમર બનાવ,

ઉચ્ચે સ્વર્ગમાં, ત્રીજા ભુવનમાં, જ્યાં સરળ જગત પ્રકાશથી ભરપૂર છે.....”

“.....પ્રકાશિત ચન્દ્રની ભૂમિમાં.....”

ઉપરની ઋચાઓ યમની ભૂમિનું વર્ણન કરે છે એમ બધા દીકાકારો સ્વીકારે છે. ડૉ. દાસ પણ. “સ્વર્ગનો પ્રકાશ” અને “શાશ્વત તેજ,” “પ્રકાશથી ભરપૂર જગત” અને “પ્રકાશિત ચન્દ્ર” જેવા ઉલ્લેખો ઉત્તરધ્રુવને સ્પર્શતા નથી લાગતા ?

ઋ. ૧૦, ૫૮માં બે ઋચાઓ નીચે મુજબ છે :

“હર હર, જ્યાં પ્રકાશનાં કિરણો ચળકે છે અને યમકે છે ત્યાં ગચ્છેલા તારા આત્માને અને તારી પાસે પાછો લાવીએ છીએ, જેથી તું અહીં વસ અને ફર.”

“હર હર ગચ્છેલ તારા આત્માને, જે સર્વ અને ઉપાને અળી આવ્યો છે.....”

૨. જુઓ Arctic Home in the Vedas by Tilak અને Rgvedic India.

૩. મેકડોનેલ્સેની Vedic Mythology માં આ વાત બરાબર બતાવે છે ; મમ.

ઉપરની નવ્યાઓમાં બે વચ્ચે છે, જે ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશને અનુલક્ષીને હોય તો જ સમજવી શકાય. ‘જ્યાં પ્રકાશનાં કિરણો ચળકે છે અને ચમકે છે’ અને ‘જે સૂર્ય અને ચન્દ્રને મળી આવ્યો છે’ તે બે વાક્યો તો ઉત્તરધ્રુવ વગર ખીજે ક્યાં લાગુ પડે તેમ નથી. જ્યાં સૂર્ય અને ચન્દ્ર એક જ વાર વર્ષમાં ભાગે, તે પ્રદેશને સૂર્ય અને ચન્દ્રની ભૂમિ કહે તેમાં શું ખોટું ? યમ અને યિમ એક જ છે અને યિમ તો જરૂર ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં ગમેલ એટલું ધ્યાન રાખીને ઉપલી નવ્યા વાંચનારને તેમાં ઉત્તરધ્રુવનું જ વર્ણન દેખાશે.

નવ. ૧૦,૧૪ આપ્યું યમનું સક્રત છે, તેમાં નવમી નવ્યા આમ છે :

‘ યમ તેને રહેવાને, દિવસ, પ્રકાશ કિરણો અને પાણીવાળી જગ્યા આપે છે. ’

નવ્યા પહેલીમાં આમ છે :

“ યમ આપણાથી ઊંચી જગ્યાએ ગયો અને તે શોધીને ધણાને રસ્તો બતાવે છે. ”

આ છેલ્લો ઉલ્લેખ એમ સૂચવે છે કે યમે કેટલાંક મનુષ્યને રસ્તો બતાવ્યો હતો. આથી યમ પણ યિમની માફક એક જગ્યાએથી બીજી જગ્યાએ ગયો હતો એમ સિદ્ધ થાય છે. વળી તે જ સક્રતમાં બીજી નવ્યા આમ છે :

‘ યમે પહેલાંજ અમારે રહેવા માટે જગ્યા શોધી. આ ગોળ અમારી પાસેથી કદી ન જાય. ’

વળી ૧૦,૧૦,૩માં યમી યમને માત્ર એક જ બચેલો મર્ત્ય કહે છે. આ બધા ઉલ્લેખોના બે કંઈ અર્થ થતા હોય તો, યિમની જેમ યમ પણ ઉત્તરધ્રુવ ગયો હતો તેટલો જ થાય છે.

આ દત્તકથા અથર્વવેદમાં પણ મળે છે :

અથર્વવેદ ૧૮, ૩,૧૩ એમ છે :

“ સમ્રાજ યમને, વિવરવાનના પુત્રને, જે મનુષ્યને ભેગા કરે છે તેને હવિથી પૂજે

જે મર્ત્યોમાં પહેલો અરનાર હતો, વળી જે અમારી પહેલાં (બીજા) ભુવનમાં મુસાફરી કરનાર પણ હતો. ”

અથર્વવેદ ૧૮,૩,૨૧માં પિતૃઓને આમ વર્ણવ્યા છે :

“ પ્રાચીનમણે, અમારા પ્રાચીન પિતૃઓએ, હે અગ્નિ, પવિત્ર પૂજને વિસ્તારતાં,

શુદ્ધ પ્રકાશ અને લક્ષિત શોધ્યાં. વખાણ ગાતાં તેઓએ પૃથ્વી ચીરીને, લાય ઉપાઓને બહાર બનાવી ”

૪. આ નવ્યા તો સ્પષ્ટપણે એમ કહે છે યમે અમુક જગ્યાને રહેવાનું સ્થળ પ્રથમ જ શોધી આપ્યું હતું. આ યિમની જ વાતને અનુલક્ષે છે એમ સ્વીકાર્યા સિવાય શરૂકો નથી લાગતો.

વળી અ. વે. ૧૦,૩,૪૭, પિતૃઓને પ્રકાશિત તેજમાં રહેતા વળુવે છે.

પિતૃઓની જ્ઞાતિ તે જ યમની જ્ઞાતિ તે બતાવવું પડે તેમ નથી. આમ પિતૃઓ તેમ જ યમની જે સામાન્ય જ્ઞાતિ હતી તેમાં પ્રકાશ કોઈ અપૂર્વ હતો, ઉપાતું સૌન્દર્ય કંઈ અનુપમ હતું એટલે તે ઉપસા ઉદ્દેશોનો જરૂર અર્થ થાય છે.

એટલે ટિળકે આપેલા પુરાવા (જે પુરાવા આરા મત પ્રમાણે, બહે આયેનું મૂળ નિવાસસ્થાન ઉત્તરધ્રુવમાં હતું તેમ ન સાબિત કરે, પણ અમુક ઋષિઓ ઉત્તરધ્રુવમાં વસ્યા હતા તેટલું તે જરૂર સાબિત કરે છે) ઉપરાંત, ઉપર લખેલ યમ અને યિમની એકરૂપતા તો, એક ને એક બે થાય તેટલી ચોક્કસાદર્શી, ઋગ્વેદના અમુક ભાગોમાં ઉત્તરધ્રુવનું ચોક્કસ જ્ઞાન છે તે બતાવે છે.

ઉપર બતાવેલ યમ-યિમની એકરૂપતા તો દાસે કે ટિળકે નથી બતાવી, પરંતુ ઉત્તરધ્રુવને ચોક્કસ ઉદ્દેશીને યથેલા હોય એવા કેટલાયે ઉદ્દેશો ટિળકે બતાવ્યા હતા તેના રહીઆ આપવાની દાસે મહેનત કરી છે. તેમાંથી કેટલાક એવા છે જેમાં ટિળકની ગ્રંથિત અપ્રતિહત લાગે છે.

અ. ૭,૭૬,૩ આમ છે :

તાનિ ચિદ્ બહાનિ બહુલાનિ આસન્
આ પ્રાચીનમુદિતા સર્વસ્ય ॥

ટિળકે આના ઉપર ભાર મૂકીને તે ઉત્તરધ્રુવની જાને ઉદ્દેશાએલ છે એમ જણાવ્યું હતું. ટિળકે તેનું ભાષાન્તર આમ કર્યું છે :

"Verily, many were those days, which were aforesaid at the uprising of the Sun..."

(સર્વના ઉદય પહેલાં જાણ્યા તે દિવસો ધણા હતા.)

મિશ્રિત, ઋગ્વેદના ભાષાન્તરકાર, પણ લગભગ તે જ ભાષાન્તર આપે છે :

"great is in truth, the number of the mornings which were aforesaid at the Sun's uprising,"

ડૉ. દાસને તો આ બંનેમાંથી એકે ભાષાન્તર માફક આવે તેમ નથી. તેઓ એટલા માટે, 'અહાનિ'નો અર્થ સાયણાનુસાર 'પ્રકાશ' એમ લે છે અને 'પ્રાચીનમ્'નો અર્થ 'સુરૂપી', રાય અને ગ્રાસમનને અનુસરી 'પૂર્વમાં' એમ લે છે. આ પ્રમાણે અર્થો મૂકીએ તો ભાષાન્તર આમ થશે :

'સર્વની પૂર્વે' હતા તે પ્રકાશો ધણા હતા.'

૫. જેમ મહાલ અને લગ્નકર પૂરમાંથી બચાવનાર યમ "એક જ મર્ત્ય" જણાવે તેમ તેની સાથે જઈને રહેનાર ઋષિઓ, પાછળના કાળના ઋષિઓને પિતૃઓ લાગ્યા હોય. ઋગ્વેદમાં તો માનવસમૃદ્ધિના ધણા બે ધણા સચવાઈ રહ્યા છે.

આ ' પ્રકાશો ' ડો દાસ કહે છે કે આપણી સામાન્ય ઉપાને લાગુ પડે છે, તેઓ કહે છે :

"The meaning is clear and simple. There is a quick succession of light from a point of glimmer to a glowing red at dawn time ' હવે હું તો એટલું જ પૂછું છું કે ઉપરોક્તિમાં ધની ઉપાના રંગોના ફેરફારો શું એટલા બધા ચોકખા હોય છે કે ' બહુલાની ' શબ્દ ત્યાં યોગ્ય કહેવાય ? પણ ડો દાસને આ એક જ મુશ્કેલી નથી તેઓ કહે છે .

" As the polar dawn first appears in the south according to Mr. Tilak's own showing this dawn whose banner has appeared in the Last is certainly not polar but belongs to temperate or Tropical Zone "

અહીંયાં ડો દાસે થાપ ખાધી છે ટિંકે તો એમ કહ્યું છે કે ઉત્તરધ્રુવના બિન્દુ ઉપરથી સૂર્ય દક્ષિણમાં ઊગતો લાગે પણ તેની આસપાસના જરા દૂરના પ્રદેશમાં તો તે પૂર્વમાં જ ઊગે એટલે ' પ્રાચીનમ્ 'નો અર્થ પૂર્વમાં કરીએ તો પણ કંઈ વળતું નથી વળી ' સૂર્યની પૂર્વે ઉપાના પ્રકાશો ધણા હતા ' એમ કહેવાનો શો અર્થ તે મને તો નથી સમજતું આટલા માટે ટિંકે લીધા છે તે જ અર્થ મને તો વાળખી લાગે છે એમ અર્થ લેવામાં ટિંકેને સ્વાર્થ હતો એમ કહીએ તો બલે પણ મિશ્રિયને તો જરા એ સ્વાર્થ નહોતો છતાં એ તે એમ જ ભાષાન્તર કરે છે અહીં ત્યારે, ડો દાસના કુશળ સૂચન છતાં, ઉત્તરધ્રુવનું જ વર્ણન છે

ઋગ્વેદમાં ઉપાને ધણી વાર પાણીનાં મોજ સાથે સરખાવી છે અર્થાત્ ન કર્મય : આપણી અહીંની ઉપાના દેખાવો જોઈ આજે કોઈ કવિ આવી ઉપમાં આપશે : ઉત્તરધ્રુવની ઉપાનાં ચિત્રા, જે આજના યુરોપીય મુસાફરો દોરે છે, તે જોનાં તો તેને જો કોઈ પણ ઉપમાં આપી શકાય તો તે જલ્દનીચિત્રી કે પદ્માની જ સભરિત લાગે છે

તૈત્તિરીયસ હિતામાં ઉપાને ત્રીસ બહેનો કહી છે ટિંકે તો આને ઉત્તરધ્રુવની ઉપા કહીને સમજાવી હતી ડો દાસ આમ સમજાવે છે

" The light of dawn (he talks of the ordinary tropical daily dawn), really appears in waves, one following another, and pushing it forward till there is a general bright glow in the sky presaging the rise of the Sun The Vedic bards divided these waves into five main waves, which mingling together, formed one huge wave of light which was called the dawn, more appropriately the Dawns

અહીંયાં વાચનારને માત્ર એક જ પ્રશ્ન કરવાનો છે કે ડો દાસના આ કલ્પનાપ્રચુર વર્ણન

૧. ઋ ૧,૧૪,૧

૭ Marvels of the Universe નામે કથિક પ્રજા યજ્ઞેઃ અન્વર્થા Aurora Borealisનાં આપેલ સુંદર ચિત્ર ઉપરના ઉચ્ચેખતું સમર્થન કરે છે

૮. ઉત્તરધ્રુવની આસપાસમાં ત્રીસ દિવસની ઉપા રાકય છે.

વગર, આગની આપણી ઉપાના આમ ત્રીશ લાગ પડાય એમ કાઈ માને. ખરું ? ડૉ. દાસને આવી કાલ્પનિક અને નળણી સમજૂતી આપતી પડે છે તે જ બતાવે છે કે વૈદિક ઋષિ ઉત્તરધ્રુવની, ઉપાની જ વાત કરે છે. ઋગ્વેદમાં પણ એક ઋચા એમ વળવે છે કે ઉપાઓ સાથે સાથે ત્રીશ યોગ્ય નાય છે. તેનો પણ તે જ અર્થ છે.^૯

વળી કેટલેક દેકાણે ઉપાની ગતિને ચક્રની ગતિ સાથે સરખાવી છે. ડૉ. દાસ આને રથનું ચક્ર ગણે છે અને ઉપા પૂર્વમાં જાગી, માથા ઉપર યર્ષ, પશ્ચિમમાં આથમી, નીચે ફરીને પાછી પૂર્વમાં દેખાય છે ત્યારે એક અટિ પૂરા થાય છે અને આ તેની ગતિ રથચક્રની ગતિ જેવી છે, એમ સમજાવે છે. ઉપા માત્ર, પ્રહાતમાં જ દેખાય છતાં, સૂર્યની ગતિના સામ્યથી ઉપાની ગતિ પણ તેમ જ થાય એમ વૈદિક ઋષિઓ ધારતા એમ ડૉ. દાસ મનાવવા માગે છે અને તો આ પાછું જ તાણીવસીને મેળવેલો મેળ લાગે છે. તેના કરતાં ટિળકે કહ્યું છે કે અડી કુંભારનું ચક્ર અભિમત છે તે બરાબર લાગે છે.^{૧૦} ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં નક્ષત્રોની તેમ જ ઉપાની ગતિ, જમીની પેઠે આકાશમાં ગોળ ફરવામાં જ સમાય છે.

ડૉ. દાસ તથા લો. મા ટિળકની બંધી ફરીથી તપાસવાને અડી અવકાશ નથી, પરંતુ ઉપરનું કહ્યું છે તેટલાથી પણ, અને તો ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના ચોક્કષા ઉલ્લેખો દેખાય છે. તેની સાથે એમ પણ બને કે આયોના મૂળ નિવાસ ઉત્તરધ્રુવમાં નહોતો. ટિળકે એ અનુમાન કંઈક અપ્રોચ્ય રીતે દોધું હવું. આયોના મૂળ નિવાસ સપ્તર્ષિ-ધ્રુવમાં હતો એમ ડૉ. દાસની પેઠે હું પણ માનું છું.

ત્યારે આયો મૂળ સપ્તર્ષિ-ધ્રુવમાં રહેતા અને ઋગ્વેદમાં ઉત્તરધ્રુવના ઉલ્લેખો છે એમ બંને વાતમાં માનવાનું પરિણામ થું ?

આગળના વૈદિક વિદ્વાનો એમ માને છે કે આઠણો અને આરપચકી, વેદ પડી તરત જ ઉદ્ભવ્યાં દુરો છતાં આઠણો વાંચનાં એમ જણાય છે કે ઋગ્વેદની પરંપરા આઠણુકાળે તદ્દન શુદ્ધાર્થ મળી દુરો.^{૧૧} આઠણોમાં ધણી વખત ઋગ્વેદના મત્રો એવી તો કાલ્પનિક અને નિગધાર રીતે

૯. ૧,૧૨૩,૮. વળી શ્રુતો ઋ. ૧,૫૬,૧: ૧૦,૧૬૬,૩.

૧૦. ટિળક લખે D : But the first of these two motions (chariot wheel) cannot be predicated of the Dawn anywhere on the surface of the earth. The light of the morning is, every-where, confined to the horizon, as described in Ilg. VII, 60.1. No dawn whether in the frigid, temperate or tropical zone can, therefore, be seen travelling, like the Sun, from East to West, over the head of the observer, in a perpendicular plane. The only possible wheel-like motion is, therefore, along the horizon and this can be witnessed only in the region near the pole.

૧૧. મેઘસમુદ્ર, પ્રેક્ષાનંદ, ચંપર, શ્રીવ. વી-સર્વપ્રકાશ, અમિતર, દાસ અને જવા જ આ ખૂબો છે.

સમજાવવાના પ્રયત્ન થયા છે કે એમ જરૂર માનવાને મન થાય છે કે તે કાળે વેદકાળની પગ પગ તુટી ગઈ હતી આત્મ કારણ શું ?

આપણા મનુષ્યગણના વખતના પ્રવચની વાત જણીતી છે આવા જ પ્રવચો, ઇરાનના અને બેબિલોનના સાહિત્યમાં તેમજ બાઈબલમાં નોવાયા છે.^{૧૨} આપણા મનુષ્ય પ્રવચને સમજાવતાં ડો. દાસે મુદ્દા છે કે પ્રાગૈતિહાસિક કાળે, જૂનારસાત્તની ગણતરી મુજબ જે રમપૂતાનાસાગર હતો, તે જ્યારે અચાનક ધ્રુવરૂપે ગયો ત્યારે તેના પાણીથી આ પૂર આવ્યું હતું.^{૧૩} ઇરાનમાં પણ તે કાળે જ પૂર આ ધ્રુ હોય તો^{૧૪} તેથી નીપજોની અવ્યવસ્થા અરેખર લયગનન બની હોય ત્યારે કોઈ જળજળાકાર થઈ જતાં આર્યોને નવી શ્રમિ, નિવાસ માટે શોધની પડી હોય ઉપર જણાવ્યું છે તેમ ચિમને આ વખતે જ ઉત્તરધ્રુવમાં જવું પડ્યું હતું આ વખતે, દરેક મનુષ્યના મનની ગ્રિહિતિમાં અને સમાજના સાતત્યમાં એવડા તો જન્મર પિંદો આવી પડ્યા હશે કે પગપરા માત્ર, એકાદ પેઢી સુધી તો તદ્દન હુતપ્રાય થઈ ગઈ હશે સાહિત્યને મુખપાઠે રાખનાર આર્યોએ વેદની તે કાળે રહીસકી ઋચાઓ અને સૂક્તો સાચવ્યા હશે એ કાળે જ ઘણે ભાગે સપ્તસિન્ધુના કેટલાક આર્યો ઉત્તરધ્રુવમાં ગયા હશે અને કાલવહને અહીં જ્યારે તેઓ પાછા આવ્યા ત્યારે ત્યાંની સ્મૃતિઓ સાથે લાવ્યા કેટલાક સૂક્તો ઉત્તરધ્રુવના પ્રદેશમાં જ રચાયાં હોય આમ પૂર્વની પૂર્વની તેમ જ પશ્ચીમની ઋચાઓ અને સૂક્તો ઋગ્વેદમાં સચવાયા, ગદ્ય પૂના લખાકાર બધા થતા, લગભગ એકબે પેઢી પછી જ્યારે સ્થિતિ પાછી સ્થિર થઈ ત્યાર આર્યો પોતાની પરપગને માછી ભેગી ઠગ્વા મડ્યા અત્યાર લગીમાં આ લયક પ્રવચને લઈને તેમને ઘણું શુભાનુ પડ્યું હતું તેથી હવે તેઓ અને તેમ પોતાનું સાહિત્ય વ્યવસ્થિત કરવા મડ્યા ઋગ્વેદની સહિતા બરાબર ગોઠવી ગણવહને યજુર્વેદ, સામવેદ, અથર્વવેદ પણ મંત્રહયા બ્રાહ્મણોમાં મળી તેટલી દતકયા અને પગપરા મંત્રહાઈ. આમ પાછી વ્યવસ્થા આણવાના મરણિયા પ્રયત્નો આર્યોએ કર્યા, પણ પરપરા તુટી તે તુની આજ લગી પણ ઋગ્વેદની કેટલીયે ઋચાઓ એની રહી છે જે પ્રખર વિદ્વાનની શ્રદ્ધિ પાસે પણ મચક નથી આવતી

ઋગ્વેદની પહેલી ઋચા રચાઈ અને ઋગ્વેદની સહિતા આજના રૂપમાં મંત્રહાઈ તે વચગાળામાં આર્યોએ શા શા અનુભવ મેળાયા હશે ? માનવજાતનો પ્રાથમિક ઈતિહાસ કેમ ધડાયો હશે ? કોણ જવાબ આપે ? ડો. દાસે જવાબ આપવા પ્રશ્નચ ચત્ન કર્યો છે, પણ —કે સમય પોતાનાં આવરણો કાઢે હહાડે પણ ઉઝકશે ?



૧૨. આ પૂરોનાં લક્ષણ હમણા જ ફરી એકવાર ચર્ચાયા છે Journal of the Indian Historical Society, Bombay March 1929

૧૩. ડો. દાસે Rgvedic India માં આ બતાવ્યું છે વાડિયા પોતાની Geology of India માં ડો. દાસના મતને પૂર્વ દેકો, અચાનક જ આપે છે.

૧૪. ડો. દાસ Rgvedic India,

ચમ્પૂકથા

સંસ્કૃત સાહિત્યની સમૃદ્ધિ અને સિદ્ધિ વિશાળ છે. એનો વિકાસ, આપણે ખુશીથી કહી શકીએ કે, હજારો વર્ષો સુધી થયા કર્યો છે. એમાં જન્મ જન્મના પ્રયોગો થયા છે અને, સામાન્ય રીતે, એવો કોઈ વિશિષ્ટ સાહિત્યપ્રકાર નહિ હોય, જેનું એક અથવા બીજા રૂપે, આ સાહિત્યમાં પ્રયોજન નહિ થયું હોય. આ સાહિત્યના કોઈક પ્રકાર તો એવા પણ નીકળશે, જેની વિશિષ્ટતા આ જ સાહિત્યમાં જળવાઈ રહી છે.

આમ સંસ્કૃત સાહિત્યનાં જે જુદાં જુદાં સ્વરૂપો (forms) છે, તેમાં ચમ્પૂનું સ્વરૂપ સારી પેઠે નિરાણું છે. સામાન્ય રીતે ઓછી જાણીતી આ ચમ્પૂઓનું સાહિત્ય પણ આપણે ત્યાં ઠીક ઠીક વિકસ્યું લાગે છે, કેમકે નાનીમોટી સોથી વધુ ચમ્પૂઓ તો આજે ઉપલબ્ધ છે. તો આવા, લગભગ ઉપેક્ષિત લાગે એવા છતાં સારી પેઠે વિકાસ પામેલા સાહિત્ય સ્વરૂપનો અભ્યાસ, ખીજું કંઈ નહિ તો, કુતૂહલની દૃષ્ટિએ પણ, કરવા જેવો છે.

આજે ઉપલબ્ધ છે તે ચમ્પૂઓમાંથી સૌથી જૂનામાં જૂની ચમ્પૂ નગચમ્પૂ છે. આ ચમ્પૂ દમયન્તીકથાને નામે વધુ જાણીતી છે. તેનો કર્તા સિંહાદિત્ય કે ત્રિવિક્રમ જન્મ ઈ. સ. ૯૧૫ ની આસપાસમાં થઈ ગયો છે. એ રાષ્ટ્રકૂટ રાજા ત્રીભુવનને સલાહકાર હતા. એમ કહેવાય છે કે એક વખત એ રાજાના દરબારમાં એક કવિ આવી ચઢ્યો અને પેતાની સાથે હરીશ્ચંદ્રનાં જીતરે એવા કવિને માટે એણે સભા વચ્ચે પકકાર કર્યો. રાજાના દરબારમાં એ વખતે ત્રિવિક્રમ ભડેનો બાપ દેવાદિત્ય જટ કવિઓમાં પ્રમુખ હતા, પણ આ વખતે એ બહારમાં હતા, તેથી રાજાને નોકર ત્રિવિક્રમ ભડેને તેડી લાવ્યો. ત્રિવિક્રમે સરસ્વતીની પ્રાર્થના કરી. સરસ્વતીએ એનો પિતા પાછો આવે ત્યાં સુધી એના મુખમાં વસવાનું કહ્યું, અને પછી ત્રિવિક્રમ જટ ગણપત્તમયી દમયન્તીકથા કહેવા માંડી. એનો અલંકારમયિત વાણીનો પ્રવાહ સાત ઉચ્છ્વાસ સુધી ચાલ્યો અને વાતો, નજે દમયન્તીને દેવાના ફૂત તરીકે સંદેશો આપનાં પહેલી વાર જોઈ ત્યાં સુધી આવી ત્યાં એનો પિતા આવી પહોંચ્યો તેથી ત્રિવિક્રમ જટની દમયન્તીકથા એટલે જ અટકી.

આજે એના સાત ઉચ્છ્વાસો જ મળે છે. આ વાતમાં તથ્ય હોય કે નહિ, પણ એટલું તો કહેવું પડે તેમ જ કે ખીજી ચમ્પૂઓને મુજાબતે 'નગચમ્પૂ' નો કથાપ્રવાહ ધોધનધ ચાલે છે. તે પછીની આજ સુધીમાં રચાયેલી અનેક ચમ્પૂઓમાંથી દસમા સૈકાના પારના રાજા જોગન્દી રામાયણચમ્પૂ, દમયન્તી એ જ કાળના સોમદેવસરિની યશસ્તિલકચમ્પૂ, અગિયારમા સૈકાની અભિનવ કાસિદાસની ભાગવતચમ્પૂ, ચૌદમા-પંદરમા સૈકામાં કવિ દર્જપૂરની આનંદદેવચમ્પૂ, સત્તરમા

સૈકાના વેંકટાચાર્યની વિશ્વગુણાદર્શયમ્બુ અને છેલ્લે છેલ્લે કૃષ્ણ કવિની મન્દારમરન્દયમ્બુ વધુ જાણીતી છે. એમ તો છેલ્લામાં છેલ્લી ચમ્બુ ઈ. સ. ૧૯૧૬ માં મદ્રાસના શ્રીમતી સુન્દરવલ્લીની રચેલી રામાયણચમ્બુ છે. સામાન્ય રીતે આ સાહિત્યસ્વરૂપ દક્ષિણમાં જ ખાસ વિદેશ્ય દેખાય છે.*

કાવ્યશાસ્ત્રીઓમાંથી ચમ્બુનું લક્ષણ આપવામાં દરડી પહેલો છે. એની ચમ્બૂની વ્યાખ્યા ગદ્યપદ્યમયીકથા એવી છે. તે પછી બારમા સૈકામાં યદ્ય મયેલો શારદાતનય પોતાના ‘ભાવ-પ્રકાશ’માં ચમ્બુનું લક્ષણ આમ આપે છે :

મહા (પાઠા. મના) કાવ્યાદિ પદ્યેન તામ્બાં (ગદ્યપદ્યામ્બાં) ચમ્પુનિવિખ્યતે ।

પરંતુ એની પહેલા દશમા સૈકાના રાજા ભોજે પોતાની રામાયણચમ્બૂમાં એ કાવ્યસ્વરૂપની પ્રશંસા કરતાં એનું લક્ષણ પણ જરાક આપ્યું છે, તે આમ છે :

ગદ્યાનુવન્ધરસમિશ્રિતપદ્યસુક્તિઃ

ચાપિવાચકલયા કલિતેવ મીતિઃ ।

તત્પ્રમાદ્યપાતુ કવિમાર્ગજુષાં સુલાલ

ચમ્પુપ્રવન્ધરવનો રસના મવીચા ॥

પછી ૧૪મા સૈકામાં ‘સાહિત્યદર્પણ’ના કર્તા વિશ્વનાથે ચમ્બુનું લક્ષણ આપ્યું છે કે—

ગદ્યપદ્યમયં કાવ્યં ચમ્પુરિત્યમિધીયતે ।

દશમા સૈકામાં આપણને આ સાહિત્યસ્વરૂપનો પહેલો નમૂનો મળે છે. વળી ચમ્બૂનાં બધાં જ ૩૬ લક્ષણો દેખાય છે. વળી ચમ્બૂની પહેલી વ્યાખ્યા આપણને દરડીમાં મળે છે. અને દરડીને આપણે છઠ્ઠા અને સાતમા સૈકાની વચ્ચેમાં મૂકીએ તો આ ચમ્બૂ નામના સાહિત્યસ્વરૂપનો જાગમ આપણે એ કાળથી ત્રણસોએક વર્ષ આગળ થયો હોય એમ કલ્પી શકીએ, કેમકે કેઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપની તાર્ત્વિક વ્યાખ્યા બધાય તેની પહેલાં એ સ્વરૂપની કૃતિઓ ઠીક પ્રમાણમાં રચાઈ હોવી જોઈએ અને એને લીધે એનું તાર્ત્વિક સ્વરૂપ નક્કી થઈ ગયું હોવું જોઈએ. આથી આ સાહિત્યસ્વરૂપને આ નામ લગામ ઈ. સ. ખ્રીજ-ત્રીજા સૈકામાં મળ્યું હોય એવો સમ્ભવ છે.

પરંતુ એ કાળ પહેલાં આ જાતનું સાહિત્યસ્વરૂપ નહોતું એમ નથી, જૂના કાળથી જ ગદ્યપદ્યમિશ્ર વ્યાખ્યાનો જાણીતાં છે. પરંતુ જૂના કાળમાં આ જાતના સ્વરૂપને ઉદાહરણ નામે ઓળખતા એમ લાગે છે. અમુક પ્રકારના કાવ્યજન્યને ઉદાહરણ કહેતા એની તો કાલિદાસ પણ સાખ પૂરે છે. એનાં ‘વિક્રમેર્વશીયમ્’માં ‘પત્રે નિવેશિતમુદાહરણં પ્રિયાયાઃ’ ‘સ્થુવંશ’માં ‘જયોદાહરણ’ બાહવેર્માપચામાસ કિન્નરાન્’માં ઉદાહરણ આ અર્થમાં વપરાયેલો મળે છે. વળી આ ઉદાહરણમાં પલો સંગીતમય હતાં એમ પણ લાગે છે. ઉદાહરણની વ્યાખ્યા મન્દારમરન્દયચમ્બૂમાં આમ આપી છે. (એમાં એ વ્યાખ્યા ‘પ્રતાપસ્ત્રીયમ્’માંથી ઉદ્દ્યુત કરી છે):

ગુજરાતમાં સ્વ. વલ્લભજી આચાર્ય સૈરમીચમ્બુ નામે ચમ્બૂની રચના કરી છે.

યૈનકૈનાપિ તાલેન મઘપદ્યસમન્વિતમ્ ।

જયેત્યુપકમ્ માલિન્યાદિ શાસવિચિત્રિતમ્ ।

તદ્વદાહરણનામ્ વિમલ્લયદ્યઃ સંયુતમ્ ।

આમ ઉદાહરણનામે સાહિત્યસ્વરૂપમાં “ જય ”નો ઉપક્રમ હોવો જોઈએ. તે એનું આખ્યાન સ્વરૂપ સ્પષ્ટ છે. તો અમુક તાલ પ્રાસ વગેરેથી એનું સંગીતમય સ્વરૂપ પણ સ્પષ્ટ થાય છે.

ઉદાહરણ નામે આ પ્રકારનો એક જ નમૂનો સોમનાથ નામે કવિને રચેલો “ ખાસવોદાહરણ ” નામે મળે છે. પરંતુ ‘ઉદાહરણનું’ સંગીતતત્ત્વ એમે-અમૂર્તી શુદ્ધ પાડે છે માટે અમૂર્તનાં ‘અવેખર’ સ્વરૂપ તપાસવાની જરૂર છે.

ઉપર કહ્યું છે કે સામાન્ય રીતે અમૂર્તે ગદ્યપદ્યમયીકથા કહેવાય છે, તેથી અમૂર્ત કથા તો છે જ. કથા માત્ર ગદ્યમયી હોય અથવા માત્ર પદ્યમયી હોય એમ-આપણને હેમચન્દ્ર જેવા સંસ્કૃત કાવ્ય-શાસ્ત્રી કહે છે. આથી એવી બે શુદ્ધ જાતની કથાની કલાત્મકતા જેમાં મિશ્રણ હોય તે ગદ્યપદ્યમયી કથા તે અમૂર્તકથા. આથી અમૂર્તને કથાનાં બધાં લક્ષણો લાગુ પડી શકે, ઉપરાંત અમૂર્તમાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોવું જોઈએ. એમ તો સાવ ગદ્યમયી કથામાં પણ બેપાંચ શ્લોકો આવતા દેખાય છે, પણ એમાં ગદ્ય જ મુખ્ય હોય છે. અમૂર્તમાં બનેલું પ્રમાણ ઠીક ઠીક હોય છે. પરંતુ અમૂર્તને કથાનાં બધાં લક્ષણો લાગુ પડે છે, એમ કહેવાયી કંઈ સ્પષ્ટતા થતી નથી, કેમકે આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કથાનાં કોઈ સ્પષ્ટ લક્ષણો આપતા જ નથી. બાંમહે બેચાર લક્ષણો આપ્યાં છે. એવાં લક્ષણોનો દૃષ્ટીએ કહેલો છે તેવા પ્રતિવાદ બતાવી આપે છે કે કથા કે આખ્યાયિકાનાં લક્ષણોમાં આપણે ત્યાં જરાયે સ્પષ્ટતા નહોતી. વરત્તદષ્ટિએ ‘કથામાં કન્યાહનુ, સંગ્રામ, વિપ્રલંબ વગેરે જોઈએ એમ આપણા કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કહે છે. તે ધણું જ અસ્પષ્ટ છે. એ તો મને તે સાહિત્યસ્વરૂપમાં હોય. એના કરતાં તો હેમચન્દ્રે આપેલા નીચે મુજબના કથાપ્રમેદો એના સ્વરૂપના કંઈક ઉદ્દેશાધક છે એમ ગણાય.

કથા ગદ્યમયી કે પદ્યમયી હોય એમ કલા પછી હેમચન્દ્ર આખ્યાન, નિર્દર્શન, પ્રવહિલકા, મતરિલકા, મણિકુલકા, પરિકથા, ખંડકથા, સકલકથા, ઉપકથા અને જુદાકથા એવા બેદો આપે છે. તેમાંથી આખ્યાનની એવી વ્યાખ્યા આપણા મુજબની વ્યાખ્યાનોની દૃષ્ટિએ પણ જાણવા જેની છે તેથી અહીં ઉતારી છે:

પ્રવચ્ચમયે પરપ્રવૈષ્ણય” નલાલુપાલ્યાનમિવોપલ્યાનમમિનયન્ પટન્ ગાયન્ યદેકો પ્રચ્ચિદઃ કપયતિ-
તદ્ ગૌવિન્દવદ્ બાલ્યનમ્ ।

નિર્ગમન તે દેખાય છે. કેમ કે એમાં પશુપંખીની વાતો ઉપરથી કાષ્ઠ કે અકાષનાં નિશાન થાય છે. પ્રવહિલકા અને મતરિલકા પ્રાપ્ત બાવેની કથાઓ છે. એજનિયન નાદદ્વિત જેવી ગોઠવણ-વાળી કથાને પરિકથા કહે છે. કોઈ પણ ગ્રંથની વચમાંથી કાંઈ લીધેલા કથાભાગને ખંડકથા અને કોઈ પણ પ્રસિદ્ધ કથામાંથી એકાદ પાત્રની કથા કહેવાઈ હોય તેવી કથાને ઉપકથા કહે છે.

છતાં આ બધામાં કયાનાં તાત્ત્વિક લક્ષણો કે વિશિષ્ટ શૈલીઅંશોનું વર્ણન કર્યાંય મળતું નથી.

ઉપર અમ્બૂનાં જે લક્ષણો આપ્યાં છે, એમાં તો એના મધ્યપદમય સ્વરૂપનો જ ઉલ્લેખ છે, પણ એ કંઈ એનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ બાણવામાં આપણને મદદરૂપ નથી થતું. તેથી એનું ખરું સ્વરૂપ બાણવાને માટે મળે છે તે અમ્બૂએના નમૂનાનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ. આ નમૂનાઓ ઉપરથી એની તેમ જ સામાન્ય કથાની શૈલી વિશે આપણને નીચે મુજબ બાણવાનું મળે છે.

સૌથી પહેલાં તો એની શૈલી ગૌડી છે, તેથી એમાં શૈલીની કૃત્રિમતા તો આદિથી અત્યંત સુધી હોય જ, સરળ શૈલી એમાં ચાલે જ નહિ. ઉપલબ્ધ અમ્બૂમાંથી જૂનામાં જૂની નક્ષઅમ્બૂમાં જ કવિ કહે છે :

પ્રસન્નાઃ ક્ષન્તિહારિણ્યો માનાંભેષવિચલ્લાઃ ।

મવન્તિ કસ્યચિત્ પુર્ણૈર્મુક્તે ચાત્રો ગૃહે ત્રિયઃ ॥ ૩, ૪

વળી કહે છે :

કિં કવેસ્તસ્ય કામ્યેન કિકાપ્દેન ઘનુષ્પતઃ ।

પરસ્ય હૃદયે લગ્નં ન ઘર્ણયતિ ચત્તિહરઃ ॥ ૧, ૬

અપ્રગલ્ભા પદમ્યાસે જનનીરાગહેતવઃ ।

સન્ત્યેકે મહુલાલાપાઃ કવયો થાલકા ઇવ ॥ ૧, ૬

આમ આ નક્ષઅમ્બૂના કર્તાનાં મત મુજબ અમ્બૂની શૈલી પ્રસન્ન, ક્ષન્તિપૂર્ણ અને વિવિધ શ્લેષપૂર્ણ જોઈએ. વળી અમ્બૂ શૈલી માટે એ સ્પષ્ટ શબ્દમાં આમ કહે છે :

સદાત્તાનાયકોપેતા શુભવદ્વૃત્તમુક્તા ।

ચમ્પૂશ્ચ હારયષ્ટિશ્ચ કેન ન ક્રિયતે હૃદિ ॥ ૧, ૨૫

એના ઉપર ખારમા સૈકાના અણીદાસની ટીકા છે કે, સા ચમ્પૂર્ણપદમયી સાક્ષોષ્ણાસા કથોદાત્તેન મહાર્ષેણ નામકેન વગેરે.....

અહીં અમ્બૂ વિશે આપણને એટલું વધારે બાણવાનું મળે છે કે, (૧) એ કથાનો પ્રકાર છે, (૨) એનાં પ્રદરણાને ઉશ્વસ નામ આપવું જોઈએ, (૩) એનો નાયક ઉદાત્ત એટલે ધીરોદાત્ત હોવો જોઈએ, (૪) એમાં શુણ્યુક્ત ઇન્દોવાળાં મુક્તકો જોઈએ. આવી અમ્બૂ, કવિ પૂછે છે, કોના હૃદયને ન હરે, કોના મસ્તકને ન ધુણાવે?

આમ એની શૈલી પ્રગલ્ભ ગૌડી છે, તેથી એની રચના દીર્ઘસમાસ તો હોવી જ જોઈએ. એના દષ્ટાન્તો અમ્બૂએમાં પાને પાને મળે છે.

એમાં અવકારો પણ સાધારણ રીતે કર્ષક વૈચિત્ર્યવાળા છતાં કૃત્રિમ અને પ્રયત્નપ્રેરિત હોય છે. એના એકમે દષ્ટાન્ત જોઈએ. પહેલો દષ્ટાન્ત રાગ ભોજની “રામાયણઅમ્બૂ” માંથી છે તે એટલો ઉલ્કટ નથી :

મંજુષ્ટા હૃદયહારિકલાન્વિતેન
રામેરિતેન સહસા સહસાયકેન ।
સ્નેહાદિતેન નિરગદનુસાગિનીવ
પ્રાણાલિહૃદયત પિશિતાશ્વનાનામ ॥ ૧, ૬૨

આ શ્લોક કૃત્રિમ તો છે પણ એટલો નહિ. એમાં સહોક્તિ અને સમાસોક્તિની સંપ્રદિ અને એ બંનેનો ઉપમા સાથે સંકર છે. એમાં વંદ, હૃદયહારિ વગેરે શબ્દોના પ્રિય અર્થો સમજતા જ એના બંને અર્થો સમજાય છે. પરંતુ નીચેનો “ભારતચમ્પૂ” ખતિ દેખાતો એની કૃત્રિમ શૈલીને પૂરેપૂરી બહાર લાવે છે :

શબરત્વજુવઃ પરસ્થ પુંસઃ
શશિષ્વપ્તન્નુ શકારસંવિધાનમ્ ।
અગ્નિ સ્મ ત્વા શિષ્વપ્તમાવં
મગવન્મસ્તકમૂર્ણં ચદેપ ॥ ૪, ૭૦

અર્જુનની સાથે યુદ્ધ કરવા આવના શંકરે શબરનો વેપ લીધો ત્યારે એને માથે મોરપીંછનો શણગાર હતો. એને વિશે કવિ કલ્પના કરે છે. શંકરને તો મસ્તકાશ્રય ચન્દ્રનું હોય છે, એને બદલે આ મોરપીંછનું આશ્રય ક્યાંથી આવ્યું ? એનો જવાબ એ આમ આપે છે. શંકરને પર(મ) પુરુષ (પર પુમાન્) કહેવાય છે હવે એ શબર કેમ થયા ? એ શબ્દ એને કેમ લાગ્યું પડે છે ? શબરમાં બર છે તેને તો પર (પુરુષ) ના પરનો નિકાર ગણાય, કેમકે “પ” અને “વ”નું સાવચર્ચ છે, તેથી “પર”નો “વર” થાય અને “વ” અને “ય”નું સાવચર્ચ છે તેથી “વર”નો બર થાય. પણ આ “બર”ની આગળ “શ” ક્યાંથી આવ્યો જેથી શંકરના અથવા તો પરના (પુરુષના) શબ્દ થયા ? ત્યારે કવિ કલ્પના કરે છે કે શંકરના મસ્તકાશ્રય શશિખંડ (=ચન્દ્ર) માંથી “શ” લઈને પર = વર = બર આગળ મૂકી દીધો તેથી પર (પુરુષ) ના શબર થયા અને શશિખંડમાંથી શબ્દ “શ” લઈ લીધો તેથી “શિખંડ” બાકી રહ્યું તેનો અર્થ મોરપીંછ, તે હવે આ શબરનું શ્રેણી થયું. આમ પરનો શબર અને શશિખંડનો શિખંડ કરનાર શૈલીને જોડી કૃત્રિમ ગદ્યીએ એટલી એાછી છે.

અનુપ્રાસપ્રમદાદિના સંપ્રદાત ઉપયોગ તો ચમ્પૂશૈલીના શ્વાસ સમાન છે. એકમે દેખાતો લઈએ “વિશ્વગુણદર્શ” માં શકીપત્રીના પર્ણનમાં આ શ્લોક આવે છે :

કઠિનસઠ્ઠરેન્દ્રસ્તાવકાન્ શ્લોકપ્રાણાન્
અઠરપિઠપૂર્ણે જાતુ મા સગિરધમ્ ।
હૃદય દ્રઢતમસ્કે મા વ સચારકૃત્યે
પઠ્ય શઠજિદુર્ધીરધમાનીતમુક્તીઃ ॥ ૪૧, ૪૯૫ (૫, ૨૬૩)

‘નલચમ્પૂ’નો નીચેનો દેખાતો વધુ ઉત્કટ છે :

ચલ્લચકોરચક્રકચક્રચ્ચલ્લચચરીક ચરણચૂર્ણિત્ત્વચ્ચક્રાક્રુરમરિચમ્પ્રસીદન્નુરેણ વનમાર્ગેણ વગેરે
(૫, ૪૨)

નક્ષત્રમ્પૂમાંથી જ એક વધુ દૃષ્ટાંત લઈએ :

પાર્વતમેદિપવિત્રં જૈત્રં નરકસ્ય बहुमतगहनम् ।

हरिमिव हरिमिव हरिमिव बहुति पयः पश्यत पयोणीः ॥

અહીં પણ હરિના અર્થો ઈન્દ્ર, વિષ્ણુ અને સિંહુ એવા છે, તેની સાથે પર્વતમેદિપવિત્રં, નરક-
સ્ય જૈત્રં અને बहुमतं गहनम् (बहुमतं + गहनम् અને बहु + मतंग + हनम्) એ ત્રણ વિશેષણો
અનુક્રમે ગળે છે.

આથી વધારે ઉત્કટ દૃષ્ટાન્તો મળી આવવાનો અંભવ છે.

કેટલીક વખતે કવિઓ પોતાના જ્ઞાનનું પ્રદર્શન કરવાનો પ્રયત્ન કરીને આ કૃત્રિમ શૈલીને વધુ
કૃત્રિમ કરી મૂકે છે. એના એકાએક દૃષ્ટાન્તો જોઈએ :

‘ यशस्तिशक्तयम्पू ’માં નીચેનું આવે છે : (પૃ. ૨૦૩)

अपिच यत्र पलष्यवहारः सर्वदक्षिणासु... लित्रमेदः प्राकृतेषु, उपसर्गयोगो घातुषु, निपात-
श्रुतिः शाब्दशास्त्रेषु, दोषचिन्ताः भिषम्बचनेषु, भग्ननिशमनं यमकवाक्येषु, सीताहरणश्रवणमितिहासेषु वगेरे...

‘ નક્ષત્રમ્પૂ ’માં પણ એના દૃષ્ટાન્ત મળે છે :

नक्षत्रमयीव निर्मिता विधिना । तथा हि । मन्त्रपदा ज्येष्ठा सुहस्ता पूर्वोत्तरा सार्द्रहृदया मूलं
फन्दर्पस्य ॥ (પૃ. ૮૯)

વળી,

यस्मिंश्च मत्तमयूरहारिणि भद्रभुजंगप्रयाते विचित्रक्रीखपदे छन्दःशास्त्रज्ञ वैतालीयं मालिनी
शिल्लरिणी सुष्मिताम् च दृश्यते विविधा जातिः ॥ (પૃ. ૪૨)

એમાં વ્યક્તિ, વસ્તુ કે અવસ્થાનાં વર્ણન કરવામાં પદ્યપ્રાકૃત શૈલીના વપરાશ ધણી વખત
કરવામાં આવે છે. પદ્યપ્રાકૃત શૈલી એટલે એકની એક વાત ફેંકી રીતે કહેવાને બદલે, સીદાભાઈના
ડાખા કામની પેઠે, લાંબાણથી અને ક્યાંક ક્યાંક તો મૂળ શબ્દના લાંબા લાંબા પદ્યપ્રાકૃત આપીને
કંઠી હોય તે શૈલી. એના એકાએક દૃષ્ટાંતો ‘ ભારતચમ્પૂ ’માંથી જોઈએ :

सप्तप्रहितभ्यां गन्धवहसुधान्वेषिपनन्दनाभ्यामनुवर्चीयमानः । (પૃ. ૧૦૪)

આમાં મન્ધવહુ એટલે વાધુ, તેનો નન્દન એટલે ભીમ, અને સુધાન્ધસુ એટલે દેવ, તેનો
અધિપ એટલે ઈન્દ્ર તેનો નન્દન એટલે અર્જુન, એમ ભીમ અને અર્જુનથી અનુસરતો એમ કહ્યું છે.

अरासन्धं गन्धवहनन्दनः पञ्चदश दिनानि नियुष्य तेषां तृतीयमाग्नरिसंस्थानपदामिषेयेन सह
योजयामास । (પૃ. ૧૪૯)

પંદર દિવસ યુદ્ધ કરીને પછી બીમે જરાસંધને તેના (એટલે પંદરના) ત્રીજા ભાગની જે સંખ્યા (પાંચ) તેના નામની સાથે એટલે કે પચત્વની સાથે યોજ્યો, એટલે કે મારી નાખ્યો. આમ અર્થ છે.

તદાતી ભગવાન્ પવમાનસ્તુ સીમસ્ય પુનોત્પત્તિનિમિત્તાશૌચવસ્ત્યા શ્લેક્ષ્મર્કાય સંકુચજિવ કતિચન દિનાનિ મલયં વિહાય પદમેકમપિ ન ચ્ચાલ ॥ (પૃ. ૧૨૪)

તે વખતે એટલે ગ્રીષ્મકાળમાં મલયાનિલ એટલે મંદ ઠંડો પવન વાતો નહોતો. એમ કવિને કહેવું છે. પણ એને માટે એ કલ્પના કરે છે કે ચોતાને ઘેર પૌત્રજન્મ (બીમના પુત્રનો) થયો તેવું એને સ્વતઃ લાગ્યું તેથી પવન લોકને સ્પર્શતાં સંક્રાંત્ય પામતો હતો, માટે મલયને તજીને થોડા દહાડા સુધી પગલું પણ ખરચ્યો નહિ.

આવી જાતની દીર્ઘસૂત્રી શૈલીને હું પચ્ચિક્ત શૈલી કહું છું. એવું બાહ્ય આ અમ્પૂરીશીમાં પાને પાને દેખાય છે.

વળી આ શૈલીમાં વાક્યરચના સારી પેઠે સંકુલ અને ક્લિષ્ટ હોય છે તેનો એકાદ દૃષ્ટાંત જોઈએ. ભરતચમ્પૂમાં નીચેલું વાક્ય આવે છે :

તત પાતાલભુવિ તદાગમનકૌતુકિયા વાસુકિના સમાનિતઃ સ પૃતિમાનિતસ્તતોડઘાસ્ટ વિશાસ્ટ તદદ્યુગ્ધવરિગળનં દિનગ્લમત્યયશકિભિરિતરૈરપત્યૈઃ સહ વિચિત્ર્ય ॥ વત્સ રિસુમર્ત્સન સીમ ક તા નિષીદસીતિ વિષોદન્યાઃ કુન્ત્યા નવમમપિ વાસરમનવમમેવ સંજલમયન્ પ્રમજનમૂચ્ચતાજનૈરિવ દુષૌ રજયામાસ ॥

આ વાક્યનું શબ્દશ. ગુજરાતી આમ થાય :

પછી પાતાળમાં એના અનન્ય કૌતુકવાળા વાસુકિ વડે સમાનિત, ધીરજવાળા તેણે અહીંતહીં આઠ દિશામાં તેના જેટલી જ સંખ્યાના દિવસો સુધી ખરણીની સંક્રાંતિવાળા બીજા પુત્રોની સાથે શોધીને ‘ હા વત્સ, રિસુમર્ત્સન બીમ, કયાં બેઠો છે તું ? ’ એમ શોક કરતી કુન્તીના નવમા દિવસને અનવમ કરતા વાસુકિએ અમૃતાન્નથી હોય તેમ અંખિનો આનન્દ આપ્યો.

આ ભાષાન્તર ચોતે જ એની સકુલતા બતાવવાને પૂરતું છે, એવું પૃથક્કરણ કરીને આપને કંટાળો આપુ એટલો વખત અત્યારે છે પણ નહિ.

આટલું છતાં અમ્પૂઓની આવી કૃત્રિમ શૈલીમાં પણ કેટલાકને મીઠી વીરડીએ દેખાય છે ખરી, પરન્તુ એ મીઠી વીરડીએ પણ અમ્પૂની, એથી મીઠાશ શબ્દિક જ વધુ હોય, શ્રી કૃષ્ણમાચારીઅર જેને an exquisite piece of poetry કહે છે તે ‘ બાલભાગવત અમ્પૂ ’માંથી નીચેની લીટીએ નમૂના તરીકે તેમણે આપી છે. શ્રી કૃષ્ણમાચારીઅર એને Flowing lines of prose with a tendency to alliteration which makes the composition musical કહે છે :

યા: સલીલમપુરરક્તજોમૂળા: સૌદામિન્ય ઇવ કામિન્ય: કમનીયતરકવરીમરા: પરિવસુરન્ત:પુરઘત-
મનવરતમસિલમુવનાધારનિજોદરં દ્ધીરોદધિપ્રગયિનં ઘનમેનમ્ । યા: સહેલમુપનનિહારિણીહરિણા સદ્
હરિણીદૃશો લતાલ્હનાનૂનલ્હનોપકલ્પિત્તારુઘ્વા: ઋન્દન્તી દ્રુતમનુયયુરપલિયમાળસર્વસ્વા ઇવ રોલમ્વા:
સકુદ્દમ્વા: ।

આમ ચમ્પૂની શૈલી પ્રયત્નપ્રેરિત અવંકારપૂર્ણ, દીર્ઘસમાસા, પદયોક્ત શૈલીનાં વર્ણનો અને
કથનોવાળી, અનુપ્રાસયમકાદિથી ભરપૂર, બહુશ: ઓળેણુચુક્ત એવી હોય છે. આવી શૈલીવાળું
સાહિત્યસ્વરૂપ પાંડિત્યના યુગમાં જ લોકપ્રિય બને.

એમાં બાનપૂર્વકનું પાંડિત્ય જોઈએ જ એમ પાછળના કાળમાં તો ચમ્પૂકારે પોતે જ કહેતા:
દા. ત., ‘આનન્દવૃન્દાવનચમ્પૂ’નાં કર્તા જહાંગીરનો સમકાલીન કવિ કર્ણપૂર લખે છે કે

અર્થાદિપર્યાકલનં વિનાપિ પ્રહ્લાદયન્તે મુકવેર્વર્ચસિ ।

વિનાવગ્ધાદપિ દૃષ્ટિમાગ્રાન્મન: પુનન્ત્યેવ હિ પુણ્યનદ્યા: ॥ (૧-૧૧)

અર્થ ન સમગ્રય તોપણ જે મનને આહ્વાદજનક અને તે જ ખરાં મુકવિનાં વચનો એવું
કહેનારને પંડિતમન્યમાન કહેવામાં શું ખોટું છે ?

પરંતુ ચમ્પૂઓની શૈલી અને તેના વિષય વિશે એક ચોખવટ કરવાની જરૂર છે. ચમ્પૂઓની
શૈલીમાં કૃત્રિમતા ભારેભાર ભરી છે એ તો સાચું જ છે. પણ આ કૃત્રિમતાની કક્ષામાં સમય
પ્રમાણે થોડો ફેર પડે છે ખરા. જેમ જેમ આપણે આધુનિક સમય તરફ આવતા જઈએ છીએ
તેમ તેમ આ કૃત્રિમતાનો અંશ અતિશય વધતો જતો જણાય છે. છતાં યે પોતપોતાના કાળના
પ્રમાણમાં તો ચમ્પૂની શૈલી હંમેશા કૃત્રિમ જ રહી લાગે છે.

આવી આ ચમ્પૂઓના સ્વરૂપનિધારણની તપાસ કરતાં જણાશે કે એને એક બાજુથી રૂપક
સાથે સમગ્રન્ધ છે તો બીજી બાજુથી કથા આખ્યાયિકાની સાથે સમગ્રન્ધ છે. રૂપકની સાથે એનું
સાધર્મ્ય છે, કેમકે રૂપકની પેઠે એમાં ગદ્ય અને પદ્ય બન્નેનું મિશ્રણ હોય છે. રૂપકથી એનું વૈધર્મ્ય
પણ છે, કેમ જે રૂપક નામે સાહિત્યસ્વરૂપનો આત્મા જે સંવાદ તેનો આમાં અભાવ હોય છે.
ચમ્પૂમાં સંવાદ લગભગ-હોતો જ નથી, હોય છે તો પણ પરાક્ષ કથનશૈલીનો હોય છે અને ‘વિશ્વ-
શુણાદર્શ’ જેવી ચમ્પૂમાં પ્રયત્ન કથનશૈલીનો સંવાદ હોય છે ત્યાં પણ એ વર્ણનાત્મક હોય છે.
વળી વિવચયુક્તમાં પણ ચમ્પૂ રૂપકથી જુદી પડે છે, કેમ જે રૂપકમાંના કાર્યવિગ અને સ્તબ્ધતા
(Suspense) ચમ્પૂમાં હોતાં જ નથી.

ચમ્પૂને કથા સાથે સાધર્મ્ય છે, કેમ જે કથાની પેઠે એ પણ કથનાત્મક છે. કથાની પેઠે
ચમ્પૂમાં પણ આખી વાત કથનાત્મક શૈલીમાં વર્ણનો બેળગીને કરેલી હોય છે. તો ચમ્પૂ અને કથા
વચ્ચે વૈધર્મ્ય એ છે કે કથામાં ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોતું નથી. વળી ચમ્પૂની દીર્ઘસમાસા
કૃત્રિમ શૈલી એનું કથા સાથેનું સામ્ય બતાવે છે.

આમ ચમ્પૂનું સ્વરૂપ, કેમ જાણે, કથા અને રૂપકના સ્વરૂપ વચ્ચેનું છે, છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ જોતાં એના વિષયનિરૂપણની પદ્ધતિ એને કથા આખ્યાયિકાની વધુ નજીક મૂકે છે. એટલે ચમ્પૂ એક કથાપ્રકાર છે. આથી ઉપર જે શૈલીતત્ત્વો નોંધ્યાં છે તે તો કથાને અને તેથી ચમ્પૂને પણ સામાન્ય પણે લાગુ પડે. તો પછી સામાન્યકથા અને ચમ્પૂકથા વચ્ચે વિશેષ શો ? આ પ્રશ્નના જવાબમાં હું એક કલ્પના કરું છું.

ચમ્પૂરાજની વ્યુત્પત્તિ શી હશે તેની કશી ખબર નથી; પરન્તુ એનું સ્વરૂપ-કથાને વધુ મળતું છે, તેથી મને પોતાને એમ લાગ્યું છે કે દક્ષિણના હરદાસી છુવાઓની હરિકથાઓ સાથે એ સરખાવવા જેવી છે. આપણે ત્યાં જે હરિકથાઓ થાય છે તેના કરતાં હરદાસી છુવાઓની હરિકથાઓ સંપ્રદાય જુદો છે. હરદાસી કથા ઓજાપ્રધાન શૈલીમાં લખાયેલી હોય છે. એમાં પણ ગદ્ય અને પદ્યનું મિશ્રણ હોય છે. એનું પદ્ય સંગીતમય હોય છે તે જુદી વાત છે. પણ જેણે અસલી હરદાસી શૈલીની હરિકથા સાંભળી હશે તેને ચમ્પૂશૈલી યાદ આવ્યા વગર રહી નહીં હોય. આમ જે ચમ્પૂને માત્ર કથા સાથે જ નહિ પણ હરિકથા જેવી કથા સાથે સમન્વિત હોય તો એ રાજની વ્યુત્પત્તિ વિશે એક કલ્પના કરી શકાય તેમ છે. સંસ્કૃતમાં ચમ્પુ નામે એક ધાતુ છે; એનો અર્થ જનું, ચાલવું, એવો છે. એના ઉપરથી આપણે એમ કહી શકીએ કે ચમ્પૂ એવી કથા છે, જેમાં કથાકાર આગળપાછળ ચાલતાં કથા કરે છે. આ દૃષ્ટિએ ચમ્પૂનું ત્રીલિંગ પણ સ્પષ્ટ છે એમ સમજીશો. એનું ત્રીલિંગ એને ચમ્પૂકાવ્ય કરતાં ચમ્પૂકથા કહેવામાં વધુ ઔચિત્ય છે, એમ સૂચવે છે. માટે જે કથા ગદ્યપદ્યમયી શૈલીમાં લખાઈ હોય અને જેનું કથન કથાકાર આગળપાછળ ચાલતાં કરતો હોય તે કથા ચમ્પૂકથા. અલગત, આ તો માત્ર કલ્પના જ છે, અને એ વ્યુત્પત્તિ માટે મારી પાસે ખીજો કશો આધાર નથી એટલું કબૂલ કરી લેવું જોઈએ.

વળી ઉપર મેં ચમ્પૂની જે વ્યુત્પત્તિ સૂચવી છે તેમ જ એનું જે મૂળ સ્વરૂપ સૂચવ્યું છે તેને એક મર્યાદા છે. કથાકાર ફરતાં ફરતાં કથા કરે એનું ચમ્પૂનું સ્વરૂપ શરૂઆતમાં હોવાનો સમ્ભવ છે. પછીના કાળમાં તો એનું આ મૂળ બુલાર્ધ મધુ હોય એમ લાગે છે.

મને છે તે ચમ્પૂઓની વિષયદૃષ્ટિએ તપાસ કરીએ તો જણાય છે કે એમાં માત્ર રંગદર્શી વાર્તાઓના જ સમાવેશ ન થતો. કાદમ્બરી જેવી ઉત્પાદ રંગદર્શી વાર્તાઓના નિબંધનને ચમ્પૂમાં સ્થાન હતું કે નહિ તે સંશયાર્થક છે. છતાં શરૂઆતની ચમ્પૂઓના વિષયો ઇતિહાસપુરાણમયી લીધા છે તેમાં કેટલીક વાર રંગદર્શી કથાનું નિબંધન હોય જાય. મને છે તેટલી ચમ્પૂઓમાંથી ૧૫ ટકાથી વધુ વધુ ચમ્પૂઓનાં વસ્તુ રામાયણ, મહાભારત, ભાગવત અને બીજાં પુરાણોની કથા કે ઉપકથા ઉપર જ મર્યાદાયેલાં છે. એ દૃષ્ટિએ શરૂઆતની ચમ્પૂઓ પુરાણાન્તરગત આખ્યાનોનો જ વિકાસ લાગે છે.

પરન્તુ ચમ્પૂઓની વિષયમર્યાદા વિશાળ બનતી ગઈ છે તે એટલે સુધી કે અન્તે તો, મૂળમાં એ કથા જ હતી એ વાત પણ બુલાર્ધ મધુ અને કાઈ પણ ગદ્યપદ્યમયી રૂપે તેને ચમ્પૂ અનિધાન અપાયા મર્યાદા.

તપાસ કરતાં જણાય છે કે ઇતિહાસપુરાણના વિષયો પછી બીજે નંબરે ચરિતોતું નિબંધન અમ્પૂસ્વરૂપમાં વધુ થયું છે. બોજવ્યરિત જેવાં અનેક ચરિતો ગણપદમય સૌદીમાં રચાયાં છે, તે બધાંનિ સ્વરૂપદષ્ટિએ અમ્પૂ જ કહેવાય. આવાં ચરિતોમાં દાનવીર, વિદ્વન્મનપોષક રાજા-મહારાજાઓનાં, સતોનાં, રામાનુજાદિ આચાર્યોનાં, સાહસપ્રિય રાજા વિક્રમાદિનાં, તેમજ વણિગાદિ વિદ્વત્પોષક વ્યક્તિઓનાં ચરિતોનો સમાવેશ પણ થાય છે.

વળી અમ્પૂઓમાં સ્થાનિક મન્દિરોનાં કે પ્રસિદ્ધ સ્થળોનાં માહાત્મ્યો તથા વર્ણનોતું નિબંધન પણ થયું છે. આવી અમ્પૂઓમાં તેમજ માત્ર તત્ત્વજ્ઞાનના જ વિષયોતું નિબંધન કરતી અમ્પૂઓમાં અમ્પૂ એ મૂળ કથા હતી, એ વાત પણ ભુલાઈ ગઈ હાથે છે.

‘વિશ્વગુણાદર્શઅમ્પૂ’ કે ‘મન્દારમરન્દઅમ્પૂ’ જેવી અમ્પૂઓ સાક્ષી પૂરે છે કે એતું મૂળ સ્વરૂપ કથાતું હતું એટલે એને વળગી રહેવાને કૃતિઓએ પ્રયત્ન કર્યો છે ખરો, પણ એ પ્રયત્ન મિથ્યા છે. ‘વિશ્વગુણાદર્શઅમ્પૂ’માં કથા જેવું કંઈ છે જ નહિ. એમાં જુદા જુદા દેશોનાં લક્ષણો તેમ જ જુદા જુદા મતોનાં લક્ષણોતું વર્ણન છે. આ વર્ણનો કરનારા બે ગન્ધર્વો છે. રાઝ્યાનામાં કૃશાનુ અને વિશ્વાવસુ નામે બે ગન્ધર્વ મિત્રો વિમાનમાં બેસીને આવે છે અને દુનિયામાં જુદાં જુદાં સ્થળોએ પોતાનાં વિમાનમાં બેસીને ફરે છે. તેમાંથી વિશ્વાવસુ ગુણગ્રાહી છે તો કૃશાનુ દોષગ્રાહી છે. તેથી આખું પુસ્તક સંવાદાત્મક હાથે છે, પણ સંવાદતું તો ઓહું માત્ર છે, બાકી પુસ્તક તો વર્ણનાત્મક છે. આ સંવાદતું એક લક્ષણ ખ્યાન ખેત્રે એવું છે. દરેક દેશ કે (ધાર્મિક) મત વિશે પ્રહોલાં વિશ્વાવસુ ગુણગ્રાહી દષ્ટિએ વર્ણન કરે છે. પછી એના પ્રતિપક્ષ તરફ કૃશાનુ એ જ દેશતું કે એ જ મતતું દોષગ્રાહી વર્ણન કરે છે. આમ આખા પુસ્તકમાં વર્ણન પછી વર્ણન થયા કરે છે. નમૂના દાખલ :

‘યિ :- સલે સ એક સર્વસમ્પદામાપદતયા ત્રિદશાલયસ્યાદેશદય શુર્જરદેશશ્ચુપો ક્ષુલીકરોતિ ॥
અન્ન દિ :-’

સકર્પૂરસ્વાદુકમુક્તવમ્પ્રીદીરસલસ-
મ્પુલ્કા સર્વગુણામયવિધિવિદ્યુત્ત્વરચરઃ ।
લસદ્રાનાકલ્યા હુમશુમિતવેદાશ્ચ હુસર્ગ-
શુભાનો મોદન્તે યુવતિમિરમી તુલ્યરતિમિઃ ॥ ૧૧૫

અન્ન વધૂનામપ્યન્યાદૃશં સૌન્દર્યમ્ ।

તત્તસ્વર્ગસુવર્ગમદ્ભકમિદં તામ્રો મૃદુચાપર-
પાળી પ્રાપ્તનવપ્રવાલસરળી વાર્ણીસુધાધૈરળી ।
વકૂન્ વારિજમિત્રમુલ્લદલં શ્રીમુચ્ચને રેષચને
કે વા શુર્જરસુધુવામવયવા યૂનાં ન મોહાવહ ॥ ૧૧૬ ॥

ક્રઃ— સત્યમેવં તથાપિ નૈવે સારવસ્તુપ્રમેગચતુરાઃ । તથા દિ ।

શ્રીદામારમ્યતિવત્તરવતીર્વિબુદામા કૃષ્ણાઃ
 ત્રીઢાયેત્યેયહહ સમયે ગોદ એવ ત્યજન્તઃ ।
 નિવાસપ્તા નિશામમણિધેનિધાણિગ્ચલામે
 ષંઘ્રમ્યન્તે બહુદિનપરિગ્રાપ્યદેશાન્તરેષુ ॥ ૧૧૭ ॥

વિ— મન્દમનીય સ એવ પુરુષાનાં ગુણનિરોપ એવ ન તુ દોષઃ ।

દેશે દેશે કિમપિ કુતુહાદદ્વુત રોકમાના
 યમ્યાપૈવ દ્વિવિનમદ્વુલં સય મ્યોપ્યવાપ્ય ।

સંયુગ્યન્તે શુચિરિરદ્વોન્કઠિતામિઃ સતીમિઃ
 સૌસ્વ્યં યમ્યા કિમપિ દ્વષતે સર્વતમ્પત્તમ્પદ્માઃ ॥ ૧૧૮ ॥

જનેશંભવોઽપિ પુરુષાધમશ્વમાવેદયતિ । તથા હિ ।

શ્વાપારાન્તરમુલ્લગ્ન વીરંગાળો વધુમુલ્લગ્ન ।

દો મુદ્દેષ્યેવ નિદ્રાતિ દરિદ્રાતિ સ દુર્ભતિ ॥ ૧૧૯ ॥

‘મન્દમન્દ’માં તો ‘વિશ્વગુણાદય’માં તેટલા પણ કથાના અંશો નથી. એને કથા કહેવી તે એની મશ્કરી કરવા જેવું છે. છતાં એને કથાનું સ્વરૂપ આપવાનો મરણિયો ભાગે તેવો અપભ્રંશ એના કર્તાએ કર્યો છે એ સ્પષ્ટ છે. આ ચમ્પૂમાં જન્મ, અર્ધકાર, રૂપક, નાયક, બન્ધ, રક્ષ, ભાવ, દોષ, ગુણ, પાક, કાવ્ય આદિના વિભાગો, તેનાં લક્ષણો અને ઉદાહરણો આપ્યાં છે. આથી આ ચમ્પૂના વસ્તુમાં અને કાવ્યશાસ્ત્રના કેાઈ પણ પુસ્તકના વસ્તુમાં ફરક નથી. છતાં ચમ્પૂનું સ્વરૂપ આપવું છે માટે કર્તાએ શરૂઆતમાં કલગીતિ નામે એક અન્ધર્વ પોતાની પત્ની સાથે વિભાનમાં બેસીને ફરવા નીકળ્યો છે એમ વર્ણન કર્યું છે એ વિભાન એક નગરી પાસે આવે છે ત્યારે પત્નીના પૂજવાથી કલગીતિ એ નગરીનું વર્ણન કરે છે. એ વર્ણનના સ્તોકો જુદા જુદા જન્મોનાં ઉદાહરણરૂપે કર્તાએ મૂક્યા છે. પરંતુ આ યોગના પણ પુસ્તકના જે ભાગમાં પણ કર્તા માંડ જાળવી શક્યા છે. પછીના જે ભાગમાં તો કથાનું આ ઓહું પણ એને તણ દેવું પડ્યું છે.

પરંતુ આ કર્તાએ વિષય ગમે તેવો છતાં ચમ્પૂના સ્વરૂપને માટે એને કથાનું ઓહું આપવાને આવો મરણિયો પણ વ્યર્થ અપભ્રંશ કર્યો છે તે જ જતાવી આપે છે કે ચમ્પૂ મૂળમાં કથા હતી.

આવી રીતે જોતાં ચમ્પૂને જેમ આપણે એક બાજુથી હરિકથા સાથે જોડી શકીએ, તેમ બીજી બાજુથી આપણે એને વીરકાળનાં આખ્યાનોની સાથે જોડી શકીએ. આગળના વખતમાં તો આપણી આજની હરિકથાને બદલે આખ્યાનો અને આગળ કહેલ ઉદાહરણો હતાં. હરિકથાનાં તેમ જ આપણાં નવાં આખ્યાનાદિનાં સંગીતમય પદો આપણે ઉદાહરણોમાં જોઈએ છીએ, તો વીરકાળનાં નવોપાખ્યાન, સાવિત્રપાખ્યાન વગેરે આખ્યાનો ચાલુ અનુક્રમમાં રચાયેલાં મળે છે. તેથી તે માત્ર પદમય હતાં છતાં એના આખ્યાનકારો ગદ્યવિભાગ એમાં મોંએથી પૂરતા હશે એવો સંભાવ છે. સંસ્કૃત સાહિત્યનાં આ આખ્યાનોનો ઈતિહાસ તપાસીએ તો જણાય છે કે વીરકાળ

પછી એનો લગભગ લોપ થઈ ગયો છે. પરંતુ લોકરંજક કોઈ પણ સાહિત્યસ્વરૂપનો આત્યંતિક લોપ સમ્ભવિત નથી. લોકભાષા બદલવાની સાથે પ્રાકૃત અને અપભ્રંશકાળનાં પણ આપણને આવાં આખ્યાનો, રાસો, ફાગો આદિનું અસ્તિત્વ જાણીતું છે, તેથી એમ કહી શકાય કે વીરકાળનાં આખ્યાનોનું સાતત્ય પ્રાકૃતકાળનાં આ આખ્યાનાદિ જળની રાખે છે. એમ જો હોય તો આ ચમ્પૂ નામે સાહિત્યસ્વરૂપના નમૂના પ્રાકૃત-અપભ્રંશ કાળની સરૂઆતથી વધુ રચાવા લાગ્યા હોવા જોઈએ, કેમકે અપભ્રંશ કાળના આખ્યાનાદિના પ્રચારને લીધે ખાલી પડેલા સ્થાને આ ચમ્પૂ નામે સ્વરૂપ સંસ્કૃતમાં આવ્યું હોવાનો સંભવ છે. એટલે ચમ્પૂનો જિગમ પ્રાકૃતઅપભ્રંશનો સાહિત્યભાષા તરફ પ્રચાર થવા માંડ્યો તે પછીના કાળમાં થયો હોવો જોઈએ. એ દૃષ્ટિએ પણ એના જિગમને આપણે ઉપર ખીન-ત્રીન સૈકામાં મૂક્યો છે તે યોગ્ય જ હશે.

આવા કાળે અસ્તિત્વમાં આવેલી આ સંસ્કૃત કથાઓનો સાંભળનાર સમાજ પાંડિત્યપૂર્ણ હોય એમાં નવાઈ નથી. આવા પંડિત કે પંડિતમન્યમાન સમાજનું રંજન કરવાને રચાતી કથામાં ઉપર ગણાવ્યા શૈલીઓ કુદરતી છે. જેમ કૃત્રિમતા અને પાંડિત્યવધારે તેમ ચમ્પૂકારની કુશળતા લધારે એવું નવાં ધોરણ હોય ત્યાં આવી શૈલી સ્વાભાવિક બને.

આવું આ સાહિત્યસ્વરૂપ, કોઈને એમ લાગે કે અનિચ્છનીય નકામાં તરવાવાળું જ છે તેથી ઉપેક્ષણીય છે, તો મારે જણાવવું જોઈએ કે એમાં કૃત્રિમ પાંડિત્ય લાગેલાર છે, અને એવી જાતનું સાહિત્યસ્વરૂપ હવે હમણાં ફરી પ્રચારમાં આવે એવો કોઈ સંભવ પણ નથી, છતાં આવી શૈલીનાં સાહિત્યસ્વરૂપનો અભ્યાસ જો આપણા વિવેચકો અને ખાસ કરીને સર્જકો કરે તો તેથી એમને હાનિ નહિ પણ લાભ છે. એ લાભ સીધો ન હોય તોપણ આનુષંગિક તો છે જ. ભાષાના વિશાળ શબ્દભંડોળ ઉપરાંત, આવી શૈલીના વિધાયકને એક તરફ ખાસ હાથ કરવું પડે છે. જેને આપણે વર્ણસંવાદ કે વર્ણસંગીત કહીએ છીએ તેની અસરના વિવિધ બેદોનો અભ્યાસ આવી શૈલીથી આપોઆપ થઈ જાય તેમ છે.

તો સર્જકની શૈલીમાં અપૂર્ણ લાગે તેવા કેટલાક અંશોને આનુષંગિક ક્રીતે પૂરનારી આ શૈલીમાં રચાયેલું અને વિકસેલું આ સાહિત્યસ્વરૂપ તદ્દન ઉપેક્ષાપાત્ર તો નથી જ. મારો પોતાનો અનુભવ તો એવો પણ છે કે અતિ કૃત્રિમ રચનાઓને જુદી રાખીએ તો, નલચમ્પૂ જેવી કૃતિઓમાં તો, થોડાક અભ્યાસથી સારી પેઠે રસ પણ લઈ શકાય છે. માટે વખત હોય અને નવાં તરવા મેળવવાની ધીરજ હોય તો આ સ્વરૂપનો અભ્યાસ પણ કરવા જેવો છે.

વિચારબળો

આ ઉપર આગળના વર્ષોમાં આપણા સાહિત્ય પર ક્યાં ક્યાં વિચારબળોની અસર થઈ છે. તે વાત હવે વિચારીએ. ઉપરના એંશીનેવું વર્ષનો આપણો કાળ સંક્રાન્તિનો કાળ છે એમ તો હવે આપણે સ્વીકારતા થયા છીએ. સંક્રાન્તિકાળ એક લક્ષણ એ છે કે એમાં એક દરતાં વધુ બાળનાં જોડા એક સાથે પ્રવર્તતાં હોય છે. અને કોઈ પણ બળના પ્રવર્તનના વ્યાપારે આપણે તપાસીએ તો જણાય છે કે એમાં, એમાં એમાં એમાં એ રિથિયનનો તો હોય છે (ક્યાં એવી વધારે પણ હોય). આ એમાંથી નહોતું રિથિયન તો હોવાથી એ બધું બળ, અસ્થિર, અસ્પષ્ટ દર્શિતું અને બીજું નીતરેલી અને પ્રકાશમય રિથર સ્પષ્ટ દર્શિતું. આપણે ત્યાં આ કાળમાં જે બળોની અસર થઈ છે તેમાં પણ આ લક્ષણો દેખાઈ રહે છે. આ ઉપરનાં પોલોસો વર્ષમાં આપણે ત્યાં જે બળો પ્રવર્ત્યાન રહ્યા છે તેમાં મુખ્ય બે ગણાય, એક સુધારાનું એટલે પશ્ચિમના સુધારાની ભાવનાનું. અને બીજું આર્થિકની પ્રાચીન ભારતીય ભાવનાનું. અંગ્રેજ કેળવણીના પ્રારંભ પછી, પૂર્વની સંસ્કૃતિ અને પશ્ચિમની સંસ્કૃતિ એ બંને તરફ આપણા વિચારકોની દૃષ્ટિ વારંવાર ફર્યા કરી છે. તેમાં શરૂઆતમાં તો, આપણે પશ્ચિમની સંસ્કૃતિના તેને અંતર્ગત થયા, તે વખતે સુધારાનું બળ જ વધુ જોરાવર હતું. એમ થવાનું મુખ્ય કારણ આ હતું : આપણે જ્યારે અંગ્રેજ શિક્ષણ લેવા માંડ્યા ત્યારે પશ્ચિમના સાહિત્ય સંસ્કાર અને ધર્મનાં બારણાં આપણા મારે ખુલ્લા થયાં, અને તાળેતરમાં કદી નેહું પણ નહોતું તેવું જાણનાટમયું તેજ જોવાથી આપણા તે કાળના વિચારકોને એ અનુકરણીય લાગ્યું. નર્મદાદિની સુધારાની જે પ્રશ્નિ થઈ તે આની અસર નીચે જ ધડાએલી હતી. એને પરિણામે સુધારાનું કેટલુંક સાહિત્ય પ્રગટ થયું. પણ આને આપણે કદી શકીએ કે એ સુધારાની ધગસવાળા સર્જકોની દૃષ્ટિ હોવાથી એવી, બુધ્ધી અને અસ્પષ્ટ જ હતી.

પણ, આપણે અંગ્રેજ સાહિત્યનો સંપર્ક શરૂ થયો ત્યારથી જ અને તેનાથી પણ જરા પહેલાં આપણે ત્યાં આપણું પોતાનું પ્રાચીન સાહિત્ય ત્રવદર્શિએ સમજવાના પ્રયત્નો આપણા દેશમાં આવેલા પશ્ચિમના વિદ્વાનોએ કરી દીધા હતા. એ પ્રયત્નોને પરિણામે તેમ જ વળી કેળવણીમાં પણ સંસ્કૃત સાહિત્યનો અભ્યાસ કરવાને પરિણામે કેટલાક વિચારકોને એમ લાગવા માંડ્યું કે આપણું સાહિત્ય પણ ઉચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યું હતું. આ દૃષ્ટિને પરિણામે આપણા સાહિત્યસર્જકોમાં પૂર્વ અને પશ્ચિમનો સમન્વય કરવાની દૃષ્ટિ બેપજ અને કેટલોક કાળ સુધી એ દૃષ્ટિ પ્રધાન રહી નરસિંહરાવ, ગોવર્ધનરામ, કાન્ત વગેરે આ સમન્વયબુજના આરંભના આપણા સર્જકો છે. એમની દૃષ્ટિમાં

૧. પશ્ચિમનું જ બળ સાડું એવું પ્રતિપાદન કરનાર પૂર્વજનનો નર્મદ અને પ્રાચીન બધું જ સ્પષ્ટહૃદય એવું પ્રતિપાદન કરનાર મણિભાઈ નણુભાઈ એ બંનેની સરખામણીએ આ લેખકોની દૃષ્ટિ સમન્વયપ્રધાન જ લાગ્યા.

એક જાતનો પ્રકાશ છે, એક જાતની સ્થિરતા છે. છતાં, ભારતીય 'પ્રાચીન' સંસ્કૃતિને 'સમજવાના' એ 'વિદ્વાનોના અને એ સજ્જકોના પ્રયત્નો, એ કાળે અનિવાર્ય' એવો કારણોએ, આપણાં પ્રાચીન સંસ્કારજીવનનાં અમુક જ અંગોને અને તે પણ એ અંગોની સંલોદસ્ય સંપાદીને 'જ' વિશદ કરવામાં દોરણા હતા.

પ્રીતમી સદીની શરૂઆતમાં આવી સ્થિતિ હતી. ડહોળાએલાં પાણી કંઈક નીતર્યાં હતાં; ધૂંધળી અસ્થિર દૃષ્ટિમાં કંઈક પ્રકાશ અને કંઈક સ્થિરતા આવવા માંડ્યાં હતાં. તેમાં પ્રગતીય શબ્દજીવનની જાગૃતિ આવી. આ જાગૃતિએ સર્વતોમુખી સ્વરૂપ લીધું. આ કાળમાં ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિની અસર સ્પષ્ટ રીતે જ પ્રધાન બની. ગાંધીજીની પ્રવૃત્તિ માત્ર રાજકીય નથી રહી, એમણે તો આપણા જીવનના એકેએક અંગને વસુઓણું સ્પર્શી લીધું છે, અને તેથી આજે આપણા સંસ્કારજીવનનું એવું કોઈ પણ અંગ નહીં હોય જેના ઉપર ગાંધીવિચારની થોડીકણી 'પણ' અસર થઈ ન હોય. આ ગાંધીવિચારદૃષ્ટિ સ્પષ્ટ રીતે ભારતીય આર્થદૃષ્ટિ છે; અને એ દૃષ્ટિ આવવાથી આપણું સંસ્કૃત જીવન વર્ણસંસ્કરતામાંથી સદાને માટે ભીંગરી 'ગયું' છે. એમ હવે 'પુરોધા' કહી શકાય છે. આથી અગ્રેજ સાહિત્યની અને સંસ્કારની જે અસર નર્મદાદિના સમયમાં ડહોળાએલી અને અસ્પષ્ટ હતી તે હવે સ્થિરપ્રકાશ બની છે એમ કહી શકાય. આજે આપણા સમર્થ વિચારકો પશ્ચિમની સંસ્કૃતિના કયા અંશો આપણને આવકાર્ય છે અને કયા આવકાર્ય અને તેમ નથી તેના વિશે વિવેકપુર સર વિચાર કરવા માંડ્યા છે. આથી પશ્ચિમની સંસ્કૃતિનાં જે અંગો, આપણી તળપદી ભારતીય આર્થસંસ્કૃતિની સાથે અનુરૂપ અને સંવાદી બને તેમ છે, તેવાં જ અંગો હજી આપણે સંસ્કૃત વર્ગ અપનાવતો થયો છે. પણ આમાં જે અપવાદ છે. પશ્ચિમની અસરનું, પહેલું 'મેળું' આવ્યું હતું તે તો શમી જવાની તૈયારીમાં છે પણ પછી થોડાક કાળે એક બીજું 'મેળું' પણ પશ્ચિમમાંથી આવ્યું છે, જેની અસર હજી ડહોળાએલી જ દેખાય છે. આ 'મેળું' તે સમાજવાદ, જેની અસર પણ આપણા સંસ્કારજીવનના અંગોમાં—ધર્મ, આચાર વિચાર, તત્ત્વજ્ઞાન વગેરે—ઉપર થાય તેમ છે તેના છે. આના પહેલા સંબંધનીથી, આપણા સમાજજીવનમાં તેમ જ સંસ્કૃતિજીવનમાં વળી પાછી અસ્થિરતા આવી અને દૃષ્ટિ સારી પેઠે ધૂંધળી પણ બની. સાહિત્યમાં આજે પ્રગતિવાદનું સ્વરૂપ લીધું છે. પણ એટલું તો અત્યારે પણ સ્પષ્ટ છે કે સમાજવાદની અને પ્રગતિવાદની કેટલાકે ધારી હતી તેટલી અનિષ્ટ અસર થઈ લાગતી નથી. એનું કારણ એમ લાગે છે કે આપણા સમાજજીવનના તેમજ સંસ્કારજીવનના નેતાઓમાંથી ધણાખરાએ; આ જાળની અસર નીચે આવ્યા નથી અને આવ્યા છે તો આવીને પાછા એનાથી ઇતરુજી બનીને એમાંથી બહાર નીકળી ગયા છે કે જવામાં છે. આમ ગાંધીવિચારથી આર્થભાવના તરફ જે ઝોક વળ્યો છે તે બૃહદ્દાઈ જશે એવો ભય લાગતો નથી.

આ બંને અસરોની સાથે એક ત્રીજું તત્ત્વ પણ આપણે જુલું ન જોઈએ તેવું છે. ઈ. સ. ૧૯૦૦ પહેલાંના અને તે પછીના આજ સુધીના, હિન્દમાં ચાલી રહેલા ભારતીય સંસ્કૃતિના અભ્યાસને લગ્નમાં લેનાર સહુ કોઈને લાગશે કે હવે આપણે પ્રાચીન આર્થસંસ્કૃતિનો અભ્યાસ વધુ વિસ્તૃત, વધુ ઊંડો, અંગપાંગની ઝીણવટમાં બિતરે તેવા થવા માંડ્યો છે એટલું જ નથી, એમાં સ્પષ્ટ રીતે ભારતીય દૃષ્ટિ ભગવા માડી છે. આને પરિણામે, આપણું પ્રાચીન સાહિત્ય, આપણે

પ્રાચીન ધર્મ, આપણે પ્રાચીન ઇતિહાસ, દ્રુકમાં આપણુ સમગ્ર પ્રાચીન સંસ્કારજીવન આજે આપણને સારી પેઠે સ્પૃહણીય સ્વરૂપમાં દેખાવા લાગ્યું છે આ વિવિધતા, આ જીડાણ અને આ સમગ્રદર્શિતાને પરિણામે, આપણા પ્રાચીન વારસાનું—આપણું સાહિત્ય, ધર્મ, તત્ત્વજ્ઞાન, કાળ, શિલ્પ, ઇતિહાસાદિ—સાચું મૂલ્યાંકન આપણે કરવા માડ્યા છીએ અને, પશ્ચિમની સંસ્કૃતિને આપણે સાવ તજી નથી અને એના આવકાર્થ અંશોને આપણે આત્મસાત્ કરવા પણ માંડ્યા છે જતા મુખ્યત્વે કરીને આ આથીશ વર્ષના ગાળામાં આપણા સંસ્કારજીવનના નેતાઓએ આપણા જીવનના દરેકદરેક અંગમાં ભારતીય દાષ્ટ અને સંસ્કારને પુનરુજ્જીવિત કરવાની દષ્ટિ જ પ્રધાન રાખી છે, તે સ્પષ્ટ છે આ પુનર્જીવન આત્મક પ્રયત્નોનું પરિણામ આપણા સાહિત્યજીવનમાં ઠેવું દેખાય છે તે અહીં તપાસવું ઉચિત થશે

વીસમી સદીના આઠવાં વર્ષોમાં શુદ્ધ આર્થભાવનાને મૂર્ત કરવા મયતા આપણા સર્જકોમાં જે જે વિશિષ્ટ પ્રકાર જણાય છે તેના પ્રતિનિધિ તરીકે (સમયાનુક્રમે ધ્યાનમાં રાખીને) અહીં કવિ ન્હાનાલાલને અને ધૂમકેતુને લઈએ કવિ ન્હાનાલાલે તો સ્પષ્ટ રીતે જાહેર કર્યું છે

“ભારતીય સંસ્કૃતિનો દલપતદીધો વારસો ને ભારતીય સંસ્કૃતિની કવિતાદીધી જોત જોત ને ભવિષ્યના સમન્વય વર્તમાનની જીવનવાદીઓમાં ઉતારવા પચ્ચીસ વર્ષના મ્હારા જીવનપ્રયાસ તો હતા ગગા પેઠે ધૂળરાણાએવી મારી અમીં સદીનો જીવનમદેશ આ છે ભાગતજનતા ! ભારતીય ઇતિહાસ ને ભારતીય કવિતા જીવી જાણુ, જૂતકાળના ભારતગરકારની વારસ થા, સુખદુઃખ ને સાહસનીનાની વર્તમાનની ભારતજીવનદ્વારણુ માણી જે ભવિષ્યની ભારતીય આશા, આસ્થા અને આદર્શની કવિતાભાવનાઓનું જ્યોતિષ્ય ખેર થા ”

પણ ન્હાનાલાલની ભાવના વધુ આધ્યાત્મિક અને તત્ત્વદર્શી છે એનું ભારત એટલે મુખ્યત્વે કરીને ઉપનિષદકાળનું ભારત એમની પ્રાચીન ભારતીય ભાવનાની દષ્ટિ, તે મે ઉપર મ્હી તે સઘોદશ્ય પણ અતીવ સત્ત્વશાળી સપાગિતે જોઈને નીપજેલી દષ્ટિ આથી ન્હાનાલાલનું સર્જન દોષયુક્ત છે એમ હું નથી કહેતો, એ તો માત્ર એની મર્યાદાની વાત છે એ વાત વધુ સ્પષ્ટ નીચે થશે પણ આવી રીતે જોખજેલી ન્હાનાલાલની દષ્ટિમાં નૈદિક ધ્વજચર્ચ, આત્મલક્ષ તેમ જ ભારતીય આદર્શવાળી સ્વાતંત્ર્યભાવનાનાં તત્ત્વો સ્પષ્ટ દેખાય છે જનસેવાના કોડ એના કોઈ પાત્રમાં દેખાય છે તે પણ જનસમાજને આધ્યાત્મિક દષ્ટિએ ઉપકારક થાય તેવી સેવાના જ હોય છે ન્હાનાલાલની જીવનની અને કવનની આ ભાવનાઓનું સુન્દર સમીક્ષણ એમણે પોતે જ ‘વિશ્વગીતા માં કર્યું છે એમાં મ્હિ જગતમા યતા પાપનો ઉદ્ધાવ તે શુદ્ધ આર્થભાવનાના લોપથી જ થાય ॥ એમ કહેતા લાગે છે લોકોમાં સૌન્દર્યની વિમૂત ભાવના, ધર્મ નહીં પણ ધર્માભાસ, જગતમાં રહેલાં દુઃખ અને વિષમતા, રાજની આદર્શ ભાવનાને તજી દેનારા દુર્યોધન જેવાની રાજત્વની વિમૂત ભાવના, સંતમરાહિત્ય, દામ્પત્યની અપ્રતિષ્ઠા વગેરે બધી દોષમય પરિસ્થિતિમાં આર્થભાવનાને પુનર્જન્મ થાય એ જ ખરો ઉપાય છે એવો કવિનો સંદેશ છે અને છેલ્લે છેલ્લે તો કવિ પ્રાચીન આર્થભાવનાને અનુરૂપ રહીને, આત્મા અને પરમાત્માનાં એકત્વમાં જ નહીં પણ સમગ્ર પ્રજાકાંડના અંગેઅંગના સમન્વય અને સવાદમાં જ મહાતત્ત્વ રહેતું છે એમ કહે છે આમ ન્હાનાલાલની

આર્યભાવના આધ્યાત્મિક જ છે. જીવનના સામાન્ય અંગમાં એ ભાવના કેવી જિતરે છે કે નથી જિતરતી એના તરફ એનું લક્ષ જ નથી. એમને કામ છે આદર્શ સાથે અને એ પોતાનો આર્ય-ભાવનાનો આદર્શ, ધણું ખડું આકર્ષક રીતે આપણી પાસે મૂકે છે. માત્ર આ ભાવના જેટલી વિશ્વ-વ્યાપી, ભવ્ય, પ્રલોભક અને આકર્ષક છે તેટલી નહર નથી તેથી જ ન્હાનાલાલનાં ઉકુળો, ધણાને માત્ર વ્યોમવિહારી જ લાગી જાય છે.

ધૂમકેતુની આર્યત્વની ભાવના આવી આધ્યાત્મિક નથી. ધૂમકેતુને તો સામાન્ય ભૌતિક વિષયોમાં પણ આર્યત્વની ભાવના મૂર્ત કરવાના કોડ લાગે છે. આજના પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના અભ્યાસક વિદ્વાનોની પેઠે, ધૂમકેતુને પણ માત્ર ઉપનિષદકાલીન ભાવના તે જ ભારતીય ભાવના એમ નથી લાગતું. જેમ વેદ, ઉપનિષદ, રામાયણ, મહાભારત, શાકુન્તલાદિ ગ્રંથોમાં રહેલી પ્રાચીન ભાવના આર્યભાવના છે, તેમ એ જ આર્યભાવનાનું આવકાર્ષ સ્વરૂપ આજે પણ, હિમાલયની તળેટીમાં કે ગિરનારની તળેટીમાં પણ મળતું હોય તો તેને એ નિરૂપે એવું એમનું માનસ છે. એ પ્રાચીન આર્યભાવનાના શુદ્ધ અંશો રહેવાના ફાટકનું ધ્યાન રાખનાર લેખામાં યે હોય અને વેશવનિતા બનેલી આશ્રપાલીમાં યે હોય. ધૂમકેતુ આર્યભાવનાને એનાં જુદાં જુદાં સ્થિત્યન્તરોમાં જોઈ શકે છે. એનું પ્રાચીન સ્વરૂપ એનું અર્વાચીન સ્વરૂપ એ બધાંને એ નિરૂપી શકે છે. હિન્દના જુદા જુદા પ્રાન્તોમાં આજે પણ સચવાઈ રહેલી તળપદી સંસ્કૃતિ તે આર્યભાવનાનો અવશેષ છે એમ એ સમજે છે, અને એમ એનું નિરૂપણ કરે છે. વળી પ્રાચીન સાહિત્ય, શિલ્પ, સંગીત, કલાદિના ઊંડા અને વિરતીર્ણ યતા જતા અભ્યાસનો લાભ લઈને એ પોતાનાં સર્જનોમાં માત્ર વિષય પૂરતું જ નહીં, એના ઉપકરણો પૂરતું પણ પ્રાચીન આર્યભાવના નિરૂપવાનું જ યોગ્ય ધારે છે. ન્હાનાલાલની ભાવના અમૂર્ત જ રહે છે, ધૂમકેતુની ભાવના મૂર્ત પણ બને છે.

મેં હમણાં જ કહ્યું તેમ ધૂમકેતુ આપણી આર્યભાવનાનાં પ્રાચીન, મધ્યકાલીન અને અર્વાચીન એમ ત્રણે સ્વરૂપને નિરૂપે છે. આ ત્રણ સ્વરૂપનો બેદ સમજી લેવા જોઈએ. ઈ. સ. પૂ. છઠી સદીમાં પહેલાં, અને ઈ. સ. પૂ. ચોથી સદીમાં પછી, જે ઓક સંપર્ક આપણી પ્રજાને થયો તે પહેલાંની આપણી સંસ્કૃતિને આપણે પ્રાચીન કહી શકીએ. (આવી જાતના બેદો સ્પષ્ટ રીતે પાડી શકીએ જેટલી સામગ્રી આપણી પાસે હજી આવી નથી અને તેથી આ વિભાગીકરણ સ્વનાત્મક જ છે.) તો તે પછીની અને મુસ્લિમ સંપર્ક પહેલાંની સંસ્કૃતિને મધ્યકાલીન ગણી શકીએ, અને મુસ્લિમ સંપર્ક પછીની આજ સુધીની આપણી તળપદી સંસ્કૃતિને આપણે અર્વાચીન ગણી શકીએ. આ દૃષ્ટિએ જોતાં સ્પષ્ટ દેખાય છે કે પ્રાચીન આર્યભાવનાને સમજવા માટે આપણી પાસે અમુક વૈદિક અને પૌરાણિક ગણાય તેવાં પુરતકો સિવાય બીજી કશું જ સાધન નથી. મધ્યકાલીન આર્યભાવના સમજવા માટે આપણી પાસે પ્રમાણમાં વધુ સામગ્રી છે. સિદ્ધ સંસ્કૃતમાં લખાયેલું સાહિત્ય તેમ પ્રાકૃતમાં લખાયેલું સાહિત્ય ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં હવે આપણને જાણીતું થયું છે અને એનો અભ્યાસ પણ હવે ઠીક ઊંડાણમાં થવા માંડ્યો છે. આ સાહિત્યકૃતિઓના અભ્યાસ ઉપરાંત, એ કાળનાં આર્થિક, રાજકીય અને સામાજિક અંગો પણ, એ કાળના શિલાલેખો, સિક્કાઓ વગેરેથી આપણને સમજાય છે, તો એ કાળનું સ્થાપત્ય, ચિત્રકલા તથા બીજી કલાઓના નમૂનાઓ પણ આપણને પ્રાપ્ત થયા છે. આમ, પ્રાચીન કાળની આર્યભાવનાનો આપણે અભ્યાસ અમૂર્ત રહે છે, તો મધ્યકાલીન આર્ય-

ભાવના, ઉપર પ્રભુ તે' કારણથી મૂર્ત બને છે ત્રીજા સ્થિત્ય-તરની અવર્તિત આર્થભાવના તો સારી પેઢે મૂર્ત બની શકે એટલી સામગ્રી આપણને હવે પ્રાપ્ત થઈ છે ઉપરના સાધનો ઉપરાંત, સન્નિવૃત્ત તેમ જ અરબી અને ફારસીના લખાવવા પુસ્તકો પણ આપણી એ કાળની સમજણને વધુ મૂર્તિ સ્વરૂપ આપે છે આનો સ્પષ્ટ દષ્ટાન્ત ન્હાનાલાલના મળી રહે છે રાગર્ષિ ભગત કે એવી કૃતિઓ જેમાં પ્રાચીન આર્થભાવનાનું નિરૂપણ થયું છે તેને મુઝાબલે જહાગીરનરજહાં આદિ મુસ્લિમ કાળની એમની કૃતિઓમાંની ભાવના વધુ મૂર્તિ રીતે નિરૂપાઈ છે તે સ્પષ્ટ જ છે

આની રીતે સર્જનશક્તિ, અભ્યાસ અને વિચાર - એ ત્રણેના સમન્વયને લીધે આપણા આગના શિષ્ટ સર્જકો આપણી પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન આર્થિકાવનાને એના કૃતિ સ્વરૂપમાં આપણી પાસે રજૂ કરવામાં ઠીક ઠીક સફળતા મેળવતા થયા છે.

પણ આ આર્થભાવનાનું આપણા સાહિત્યમાં નિરૂપાએયુ સ્વરૂપ તપાસતા એમ લાગે છે કે આ નહાનાનાલ ધૂમકેતુ જેવા આપણા સિદ્ધ લેખકોની કૃતિઓમાં આર્થભાવનાનું જે સ્વરૂપ નિરૂપાયું છે તેમાં એક પ્રમાણની તટસ્થતાની દૃષ્ટિ છે વિચાર કરતાં એમ લાગી નથી એવું છે કે, કેમ જાણે એમને આર્થભાવના અને એના નિરૂપણમાં જે રસ છે તે academic વધુ છે, વ્યાવહારિક ઓછો છે એમ તો એ લેખકોએ પણ પોતાના પાત્રો દ્વારા આર્થભાવનાના કેટલાંક અંગોનું નિરૂપણ કરીને એમ સૂચયુ છે કે તે તે અંગોને આચારમાં આવી રીતે ઉતારાય છતાં એમણે નિરૂપેના અંગો જ, વર્તાઓ જ પ્રમાણમાં, તાત્વિક છે અનન્ય નહાનાનાવને મુકાબલે ધૂમકેતુનું નિરૂપણ વધુ નક્કર છે, વધુ વ્યાવહારિક પણ છે છતાં એ બંનેને મુકાબલે માધીવિચારની અસર નીચે લખતા આપણા આજના લેખકોનું દૃષ્ટિબિન્દુ વ્યવહારપ્રધાન વધુ છે એમ દેખાય છે એક રીતે એમ કહી શકાય કે આજના આપણા નવીન સિદ્ધ લેખકોની નજર સાહિત્યકૃતિમાં પણ વધુ વ્યાવહારિક રહે છે, અને એનું કારણ પણ સ્પષ્ટ જ છે એ આખો લેખકસમૂહ માધીવિચારની અને માધીજીવનદૃષ્ટિની અસર નીચે જ ઊછર્યો છે

અને ગાવીડી દટિ બને આધ્યાત્મિક હોય, પણ એમાંથી જન્મતી એમની એકેએક મશાન વ્યાવહારિક જ છે તે સ્પષ્ટ છે એમને મન વિચાર અને આચાર વચ્ચે મેદ સંબંધ તો જ નથી તેથી, એમના સ્વર્ણાંધરર્થ વગેરે ઉપરના વિચારો તો વ્યાવહારિક દષ્ટિપ્રધાન હોય જ એમાં નવાઈ નથી, પણ એમના સત્ય, અકિસાનિ અમૂર્ત ભાવના ઉપરના વિચારો પણ વ્યાવહારિક દૃષ્ટિનો સંગમ રહે તેમ જ છે સત્ય અને અકિસાને વ્યાવહારિક શ્રમિકા ઉપર 'ઉનારવાને એમને આજ્ઞામ રહે તેમ જ છે તે તો હવે જાણીતી વાત છે આમ એમની દાંષ્ટ અને ફૂનિ આચારપ્રધાન જ છે પ્રત્યેગો ક્યાં છે તે તો હવે જાણીતી વાત છે આમ એમની દાંષ્ટ અને ફૂનિ આચારપ્રધાન જ છે તેથી જ એના વિચારની અસર નીચે જોતરેતો આજ્ઞાનો લેખ, ધર્મોચ્છવાર્થો, પણ ઠીક ઠીક પ્રમંજુમાં વ્યાવહારિક દષ્ટિવાળો હોય છે આ વાત, અપેક્ષો ને આર્થભાવનાની ચર્ચા કરીએ છીએ તેને ચર્ચવાળી આપોઆપ સમજાઈ જશે એ હમ્મ કે દૂષ્ટિનું વગેરેની સરખામણીમાં પણ ગણી- યુગો સર્જક વૈદ્ય-પૂજ્ય વૈદ્ય વ્યાવહારિક દષ્ટિવાળી આર્થભાવના અવનારી રહ્યો છે અને એના પ્રતિભિન્ન આપગી શિલ્પ ફૂનિઓમાં પડ્યાં પણ છે દિવેની 'મુકુન્દરાય'ની વાતાંમાં આ મુનો એના તાત્ત્વિક સંદર્ભમાં સ્વર્ણાંધર છે, જા'ત્વાં પણ એનું 'વ્યાવહારિક' સ્વરૂપ ડોહાયા વગર રહેતું

નથી અને આ આખો મુદ્દો ધૂમકેતુ અને દ્વિરેફની કૃતિઓને સરખાવતાં સ્પષ્ટ થઈ જશે એમ નહાનાલાલને મુકાબલે ધૂમકેતુની આર્થભાવના વધુ મૂર્ત અને વધુ વ્યવહારનિષ્ઠ છે તેમ ધૂમકેતુને મુકાબલે દ્વિરેફની આર્થભાવના વધુ મૂર્ત અને વધુ વ્યવહારનિષ્ઠ છે અને આ પરમ્પરાને, બરાબર વિચારીને આપણે સમજીએ તો જણાઈ રહેશે કે આમા જ આપણો આદર્શથી વારતવ તરફના પ્રવાસનો ઇતિહાસ સમાયો છે પણ આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનો મુદ્દો હું જુદો ચર્ચવાનો હું નથી અહીં એની વીગતમાં નહીં ઈતરીએ

પણ ગાંધીવિચારની આ વ્યવહારનિષ્ઠ આર્થભાવનાએ આપણા સાહિત્યમા એ જાતની નવી દૃષ્ટિ દાખવ કરી છે માત્ર વ્યવહારિક દૃષ્ટિએ જોતાં જીવનની સાદાઈ અને હાથમહેનતની પ્રતિક્ષા હિપર આ લેખકોએ પહેલી વાર ભાર મૂક્યો ગણાય એની પહેલા સાદા જીવન માટે થોડો પક્ષપાત લખાવાયો હતો, છતાં આ સાદુ જીવન આધ્યાત્મિક પ્રકારનું, અને આધ્યાત્મિક દૃષ્ટિનું હતું. ગાંધીવિચારનું સાદુ જીવન વ્યવહારિક પ્રકારનું અને વ્યવહારિક દૃષ્ટિનું છે, છતાં એ આદર્શદૃષ્ટિથી વિરુદ્ધ નથી એના સાદા જીવનમા માત્ર સાદા વિચારોને જ સ્થાન છે એમ નથી, એમ તો જીવનની દરેકદરેક ટેવ સાદી હોવી જોઈએ એના ઉપર ભાર છે અને તેથી જ એમા હાથમહેનત હિપર આટલો ભાર મુકાય છે ગાંધીજીવનદૃષ્ટિના લેખકોના નાયક માન સાદા વિચારો કરનારો નથી, એ તો જીવનના દરેકદરેક અંગમાં સાદાઈ આણનારો છે, એટલે કે જીવન તરફ વધુ પ્રામાણિક દૃષ્ટિથી જોનારો છે આ દૃષ્ટિને લીધે એના વ્યક્તિગત સ્વરૂપ ઉપરાંત સામૂહિક સ્વરૂપ પણ મળ્યું, ધર્મને જીવનમા નિકટતર સ્થાન છે એમ લાગવા માડ્યું, ઉપરાંત સમદૃષ્ટિ, સત્ય, અહિંસા, બ્રહ્મચર્ય, ત્યાગવૃત્તિ આદિનો મહિમા સમજાયો અને એ વૃત્તિઓને વ્યવહારમા ઉતારવાની ઉત્કંઠા વધી આત્મ પ્રતિનિધ્ય એક તરફથી રમણલાલ દેસાઈ, રામનારાયણ પાંક વગેરેની કૃતિઓમા, તો બીજી તરફથી સોપાન સુદરમ આદિની કૃતિઓમા પડ્યું છે ગાંધીજીવનવિચારની આ પુનર્દૃષ્ટિ, બલિષ્ઠ, આશિષ વ્યવહારોન્મુખ આર્થભાવનાના વિવિધ (કોઈક ગ્રંથને વિદ્યુત પણ) સ્વરૂપોના દર્શાવો આ કે આવા બીજા લેખકોમાથી મળી રહેશે

આવા વિચારમંજીની અક્ષર નીચે ધડાયેલા આ ચાલીશ વર્ષના આપણા લેખકોએ પોતાની વિવિધ સાહિત્યકૃતિઓમાં અનેક જાતના વિચારકણો વેર્ષા છે, એ જાધાને તપાસના એના મુખ્ય વચ્ચે નીચે મુજબ જણાય છે આજે પણ આપણી સાહિત્યકૃતિઓમા નિરૂપાએના વિચારોને આપણે સામાજિક, રાજકીય, ઐતિહાસિક, ધાર્મિક, તાત્વિક વગેરે જાતના વર્ગમાં વહેલી શકાયો તેમ છીએ વીસમી સદીના આરમ્ભ પહેલાના લેખકોની કૃતિઓને પણ એવા જ વર્ગમાં વહેલી શકાય તેમ છે પણ સામાન્ય નિયમવર્ગ સમાન હોય છે ત્યાં પણ વીગતમા બન્ને જમાના વચ્ચે મહત્વનો ભેદ દેખાઈ ગ્હે છે આગળના જમાનાના લેખકોને જે પ્રશ્નો મહત્વના લાગતા તે પ્રશ્નો, કાં તો તેનું નિરાકરણ આજે થઈ ગયું છે તેથી અથવા આજે એ ગૌણપદને પ્રાપ્ત થયા છે તેથી

૨ ગાંધીજીની ઉપરની દૃષ્ટિએ સાદી અને સહેલી લાગતી ધ્યાનનાઓને સૂફીમાતિસૂફી સ્વરૂપ પણ હોય છે એ વાત બધાથી સમજાય નહીં અને સમજાય તો પણ આવચારમા ઉતારાય નહીં તેથી જ— આસ કરીને તો ધ્યાનનાનું આતિસૂફી સ્વરૂપ સમજવાની બિનઆવશ્યકતા જ— આની વિદ્યુતિએ જન્મ પામી છે એમ લાગે છે

અથવા બીજા મહાપ્રશ્નોમાં એ સાવ ઢંકાઈ ગયા છે તેથી, આજે એટલા મહત્વના લાગતા નથી. પણ એના સ્થાને તે તે વિષયમાં બીજા મહત્વના પ્રશ્નો ઊભા થયા છે.

આજે પણ આપણા લેખકો જેનો વિષય સામાજિક કહેવાય તેવી કૃતિઓ લખે છે. પણ એમાં આગળ વિધવાવિવાહ, બાળવિવાહ આદિ પ્રશ્નોને જ મહત્વ આપાત્તું તે આજે ગૌણ બની ગયું છે. આનું કારણ છે. આગળના લેખકોની દૃષ્ટિએ પોતાનો સમાજ તે જ ખરા સમાજ અને પોતાનો સમાજના પ્રશ્નો તે જ ખરા (સમસ્ત સમાજના) પ્રશ્નો છે એમ લાગતું. પણ એ કાળના લેખકો ધણાખરા, બધા જ, જેને આપણે ઊંચા વર્ગના અને ઉજ્જવિયાત કોમના કહીએ તેવા હતા. તેમના પોતાના વર્ગના પ્રશ્નો આખા સમાજને સ્પર્શે તેવા ન હોય એ દેખીતું છે. દા. ત. વિધવાવિવાહનો પ્રશ્ન બ્રાહ્મણાદિ અધુકા ઉપરની કોમને જ નહીં છે, બીજા વર્ગોમાં તો વિધવાવિવાહની છૂટ છે અને તેથી એમ કહી શકાય કે વિધવાવિવાહનો પ્રશ્ન ઊંચી કોમનાને જોડેલો ઉત્કટ લાગે તેટલો ઉત્કટ બીજાને ન લાગે, માટે જ એ સમસ્ત સમાજને સ્પર્શે એવો પ્રશ્ન નથી. છતાં એક કાળે આપણા સાહિત્યમાં એ એક બહુ જ મહત્વનો પ્રશ્ન ગણાતો. એવી જ રીતે, લગ્નના અનેક પ્રશ્નોમાંથી હિન્દુ વર્ગને લાગુ પડે તેવા પ્રશ્નો જ તે કાળે સાહિત્યમાં મહત્વનું સ્થાન પામતા. કૌટુંબિક જીવનમાં પણ બહુલો વર અને અભણ પત્ની અથવા સંયુક્ત કુટુંબના લાલાલાલ અથવા વંદી ગએલો પતિ અથવા લક્ષ્મીની ચંચલતાથી થતાં કૌટુંબિક પરિવર્તનો વગેરે પ્રશ્નો તરફ આપણાં તે કાળના લેખકોનું લક્ષ્ય વધુ રહેતું. કારણ કે એ વખતે લખનાર અને વાચનાર, જે શિક્ષિત અને શ્રીમંત વર્ગમાં જ ખાસ હતા, તેના સંસારને એ પ્રશ્નો સ્પર્શતા. આજે આ પ્રશ્નો નથી ચર્ચાતા તેમ નથી, પણ આજે એ ગૌણ બની ગયા છે. કેમકે, આજના આપણા લેખકવર્ગમાં સમાજનાં દરેક યરના પ્રતિનિધિઓ છે અને ગાંધીજીની અસરથી એ આખો લેખકવર્ગ સમજતો ચરો છે કે સમાજ કંઈ બચેલાગણેલા અને હિન્દુ વર્ગના શ્રીમંતોનો જ બનેલો નથી. ખરા સમાજ તો જેને આપણે દર્શિતો, પીડિતો અને ઉપેક્ષિતો કહીએ છીએ તેમનો બનેલો છે. અને એવા લોકોના જીવનોના પ્રશ્નો અનેક છે. આ વાત સમજતાં જ આપણા લેખકવર્ગ એ દિશાએ વળ્યો. આપણા પ્રતિષ્ઠિત લેખકોમાંથી એવું સ્પષ્ટ વળણ પહેલી વાર દેખાતું હોય એવા લેખક ધૂમકેતુ છે. પણ ધૂમકેતુના દૃષ્ટિબિન્દુમાં થોડો ભેદ છે. ધૂમકેતુ સમાજના નીચલા યરોને સાહિત્યપ્રેરણાથી દૂર રાખવા માગતા નથી, એના તરફ એને માન છે, સહાનુભૂતિ છે, પણ, એને એ લોકોના આંતરજીવનમાં જોડેલો રસ છે, તેટલો એમના બાહ્યજીવનમાં નથી. તેથી જ ધૂમકેતુની વાર્તામાં આવા સમાજના નીચલા વર્ગોનાં પાત્રોનું નિરૂપણ તો મળે છે, છતાં એના મુખ્ય હેતુ એને પણ હૃદય છે, માનસિક અને ભાવનામય જીવન છે એમ બતાવવાનો છે.

એથી જાણતું, ગાંધીવિચારની સીધી અસર નીચે આવેલા આપણા દિરેક જેવા પ્રમુખ લેખકોનાં લખાણોમાં સમાજના આ નીચલા વર્ગો તરફની સહાનુભૂતિ વધુ નક્કર સ્વરૂપ લે છે. તેમને એમના આંતરજીવનમાં તો રસ છે જ, પણ એના કરતાં ચે વધુ રસ તેમને એમના બાહ્યજીવનમાં છે અને તેથી એમનાં લખાણોના મુખ્ય સુ એ છે કે સમાજના ઉપવા વર્ગો તરફથી સમાજના નીચલા

૩. એવી જ રીતે આંતરૈવીચ લગ્નનો પ્રશ્ન, આંતરૈવીચ લગ્નનો પ્રશ્ન બગડે પ્રશ્નો પણ સમાજનાં એકરસને જ સ્પર્શે એવા છે.



પટિપૂર્ણિ અમગે પ્રાર્થનામલા

વર્ગોને માત્ર અન્યાય જ મળ્યા કરે છે. દ્વિરેફ, ચન્દ્રવદન મહેતા, સુન્દરમ, ઉમાશંકર વગેરે અનેક લેખકોની કૃતિઓમાં આના નોંધએ તેટલા દર્શાવતો મળી રહેશે. એનાં ઉત્કટ ઉદાહરણોમાંના એક તરીકે નાટ્યકૃતિઓમાં ચન્દ્રવદનનું ‘આગગાડી’ ગણી શકાય. આજની આપણી સાહિત્યકૃતિઓમાં સમાજનું આ ઉપેક્ષિત અંગ છે તે જ ખુરું વિરાટ અંગ છે અને એ વિરાટ અંગના જીવનનાં અનેકાનેક પાસાંઓ ઉપરના વર્ગોએ સમજવાની જરૂર છે એ વાત અનેક દૃષ્ટિબિન્દુઓએ આપણી પાસે મુકાય છે. આ વિરાટ અંગના લોકોને પોતાની માન્યતા, પોતાના વહેમો, પોતાના આચાર-વિચાર, પોતાનો ધર્મ અને પોતાનું મંડકારજીવન છે એમ હવે આપણે સમજતા થઈએ છીએ. અને આ બધી બાબતોનું નિરૂપણ આપણી આજની સાહિત્યકૃતિઓમાં થતું રહે છે. આગળના લેખકો ન્યારે આવા નીચલા વર્ગો વિશે કંઈ લખતા ત્યારે પણ બહુ બહુ તો વેપારી આર્થિક દૃષ્ટિએ આવા વર્ગોને કેમ કચરતો તે જ બતાવવામાં આવતું. પણ, હવે તો માત્ર આર્થિક દૃષ્ટિએ આવા વર્ગો કચરાએલા છે એટલું જ નહીં, એના તરફ બધી જ રીતે નિર્દયતા અને અન્યાય કરે છે તે બતાવવામાં આવે છે અને તે પણ સારી પેઠે ઉગ્ર સ્વરૂપમાં. ઘણી વખત આપણી આખી સમાજ-રચના જ એવી છે કે એમાં પડેલા નીચલા વર્ગોને માત્ર સહન કરવાનું જ રહે અને એનો ઉદ્ધાર એ સમાજરચના ન્યાં સુધી આવે ત્યાં સુધી થઈ શકે જ નહીં એવા મત પ્રતિપાદન કરવાને પણ સાહિત્યકૃતિઓ રચાય છે.

અને, આ છેલ્લા કહેલા દૃષ્ટિબિન્દુમાંથી સ્વાભાવિક રીતે જ સમાજવાદના વિચારો જાપળે છે, અને આપણે ત્યાં શુદ્ધ સમાજવાદી દૃષ્ટિબિન્દુ રજૂ કરે તેવી કૃતિઓ પણ સ્પર્ધા છે. સમાજમાં વર્ગ વર્ગ વચ્ચે વિષમતા, કૂટતા, અન્યાય આદિ વૃત્તિ જ દેખાયા કરે છે; તેથી એ વર્ગભેદ જ તોડી નાખવો નોંધએ અને તેથી ઉચ્ચનીચ કે ગરીબતરંગર એવા ભેદો જ ન રહેવા નોંધએ અને આવી રીતે સમાજની દરેકદરેક બંધિતને, પછી તે જન્મે ગરીબ હોય કે શ્રીમંત હોય તો પણ પોતાના રોજબરોજના સુખને માટે તેમ જ ભાવિ વિકાસ માટે સરખી તક મળવી નોંધએ એ વિચાર આવી કૃતિઓમાં પ્રધાન હોય છે. આ વિચાર અને આ દૃષ્ટિ સ્પષ્ટ રીતે જ સમાજવાદી છે અને એ આપણે ત્યાં પશ્ચિમમાંથી આવ્યાં છે. અને આજે આપણા સામૂહિક વિચારમાં એ દૃષ્ટિ વતેએ છે અંશે ઘણાને આકર્ષે છે તેથી એનું પ્રતિબિંબ સાહિત્યમાં પણ પડે જ એમાં નવોઈ નથી, બલકુલ ન પડે તો જ નવાઈ કહેવાય. અને યોગ્ય સંબંધી રચાયેલી આવી કૃતિ ધારેલું લક્ષ્ય સર કરી શકે છે એમ પણ કહેવું નોંધએ. બાકી, હજી શુદ્ધ સમાજવાદ, જેમાં લક્ષ્મી અને સંપત્તિનું દરેક-દરેક બંધિતને ભાગે સરખો હિસ્સો આવે એવી રીતે વિભાજન થવું નોંધએ અને સમાજની દરેક-દરેક સંપત્તિ સંબંધિત રાજ્યનિયંત્રિત જ નહિ, રાજ્યમાલિકીની હોવી નોંધએ તેવા સમાજવાદ, અતે રાષ્ટ્રને માટે ઉપકારક છે કે નહિ તેના વિશે, માત્ર આપણે ત્યાં જ નહિ, એ વાદના ઉદ્ભવસ્થાન પશ્ચિમમાં પણ સ્પષ્ટ મતભેદ પ્રવર્તે છે તેથી એ વાદની વાદ તરીકેની યોગ્યતા કે અયોગ્યતા ચર્ચવાનું આ સ્થાન નથી. પણ સાહિત્યમાં એ વાદના થતા નિરૂપણની દૃષ્ટિએ એક સચ્ચના કરવાનું જરૂરી લાગે છે.

આવી કૃતિઓ લખનારનો મૂળ હેતુ તો સમાજના લોકોની દૃષ્ટિ પોતાના મત તરફ વળે અને એમ કરતાં ધીમે ધીમે સમાજ એ મતને સ્વીકારતો થાય તે છે. તેમજ જો લોકો, દલિત-

પાડિતો ઉપર અત્યાચાર કરે છે તેનું ધ્યાન એ અત્યાચાર તરફ દોરવાનો છે. આથી કરીને આવા મતના પ્રતિપાદન માટે લખાયેલી કૃતિઓમાં, જેથી આ ઉદ્દેશ સફળ થાય તે રીતિ અખત્યાર કરવી નોંધ્યો. અને એ દૃષ્ટિનિદુથી જ કેટલાક લેખકો આવી પરિસ્થિતિને એમાં અત્યુચ્ચ અને ઉત્કટતમ સ્વરૂપમાં ચીતરે છે. આથી કરીને વાંચનારને એની ઉચ્ચતા સમગ્રગથ અને સહાનુભૂતિ ઊપજે એમ કરી શકાય. અને એ દૃષ્ટિએ આવી નિરૂપણપદ્ધતિ ખોટી ન કહેવાય છતાં કેટલીક કૃતિમાં માત્ર ઉચ્ચતા જ નહીં, સમાજના ઉપલા વર્ગો તરફ અને શ્રીમતો આદિ તરફ અવમાનના, અપહુલના, તિરસ્કાર અને તુચ્છતાની દૃષ્ટિએ પણ જોવામાં આવે છે તે અને લાગે છે કે યોગ્ય નથી. જેમ નીચલો વર્ગ સમાજનું અંગ છે તેમ ઉપલો વર્ગ પણ છે. અને ઉપલા વર્ગે આટલા વખત સુધી નીચલા વર્ગ તરફ અવમાનના, અન્યાય, કૂરતા આદિની વૃત્તિ રાખી તે યોગ્ય ક્ષુભ જ નથી, અને તેથી જ આવા લેખકોને આવી કૃતિઓ લખવાનું મન થાય છે. પણ હવે આજે જો લેખકવર્ગ અને સમાજનો નીચલો વર્ગ ઉપરના વર્ગ તરફ પાછી એવી જ અવમાનના, કૂરતા આદિની વૃત્તિ રાખે તો એ તો વેરથી વેર વાળવાની વાત થઈ અને વેરથી વેર એમાં થતાં નથી, વધે છે એ વાત આપણે ગણીએ છીએ.

સમાજના માત્ર ઊભળા વર્ગ તરફ જ નહીં, પણ સમાજના એકેએક વર્ગ તરફ આપણી દૃષ્ટિ વળી અને તેથી આપણે જેમ સમાજ આખાનો, એના એકેએક અંગનો ઉદ્ધાર કરવાની વૃત્તિ સેવતા થયા તેમ એના પરિણામે જ, પણ ગાંધીજીની સીધી અસર નીચે, આપણે, સમાજના ઉપેક્ષિત વર્ગમાંથી પણ હલકામાં હલકા ગણાતા એવા હરિજનવર્ગ તરફ ધ્યાન આપતા થયા. ગાંધીજીએ એ પ્રશ્નને રાષ્ટ્રીય લડતમાં મહત્વનું સ્થાન આપ્યું તેથી એ પ્રશ્નની ઉત્કટતા આપણને આજે સમજાઈ છે અને એનું પ્રતિબિંબ સાહિત્યમાં પણ પડ્યું છે. આજે 'જેમી થી માંડીને એવી કેટલીક સાહિત્યકૃતિઓ રચાઈ છે, જેમાં આ પ્રશ્નનું એક અથવા બીજી રીતે નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે. પ્રશ્ન સામાજિક તેમ જ ધાર્મિક છે. અને એ બન્ને દૃષ્ટિનિદુથી આપણા સાહિત્યકારો એને જોતા અને નિરૂપતા થયા છે.

આવી રીતે આજના આપણા લેખકની દૃષ્ટિ સમાજના ઉપેક્ષિત અને દલિતપીડિત વર્ગોના બાહ્ય જીવન તરફ વધુ વળી છે અને આ કાળે, એક રીતે એની જરૂર છે એમ સ્વીકારવું નોંધ્યો પણ ખરું. છતાં આ બધી પ્રચારકૃતિઓ જ છે અને પ્રચારકાર્યની દૃષ્ટિએ એ ગમે તેટલી મહત્વની હોય છતાં, જે લેખકો આવા વર્ગોમાં પણ બાહ્ય કરતાં આંતરજીવન તરફ વધુ ધ્યાન આપે છે અને હૃદયદાઈના સનાતન ભાવોનું જ નિરૂપણ કરે છે તેમની તેવી કૃતિઓ ચિરંજીવનાની દૃષ્ટિએ વધુ આવકાર્ય છે એટલું નોંધવું નોંધ્યો.

પણ આ સદીમાં જીવનદૃષ્ટિમાં આ જે ભેદ જોયો થયો તેને લીધે આપણા સાહિત્ય-વિવેચનમાં એકએ પ્રશ્નોએ અગત્યનું સ્વરૂપ લીધું છે. તેમાંથી એક પ્રશ્ન છે આદર્શવાદનો અને વાસ્તવવાદનો. વાસ્તવવાદનો પક્ષ દરનારાઓ એમ કહે છે કે આદર્શવાદમાં માનનારા લેખકો ઠોઠ પળ નક્કર વસ્તુનું નિરૂપણ પોતાની કૃતિમાં કરતા નથી. તેમની કૃતિમાં જીવનમાં જે કંઈ વાસ્તવિક (Real) છે તેનાથી દૂર રહે છે. આવી વાસ્તવિકતાનો અર્થ જેને ઉપર બાહ્ય જીવન કહ્યું છે

તેના જેવા જ કંઈક કરાતો લાગે છે. જીવનમાં બાબતો સુખસાધનો છે, જેવા કે સુંદર ઘર, કપડાંલત્તા, સુંદર આભૂષણો, ધરમાં સુંદર ઉપકરણો વગેરેને વાસ્તવિક જીવનના અગત્યના અંશો ગણવામાં આવે છે. અને તેથી કરીને, જીવનના આર્થિક પ્રશ્નને જ વાસ્તવિક જીવન ગણી લેવામાં આવે છે. પણ આવું બધા નથી કરતા. આર્થિક પ્રશ્ન ઉપરાંત પણ, જીવનના બીજા જે કંઈ પ્રશ્નો—જન્મ મરણ વિવાહ વગેરે—છે તે પણ વાસ્તવિક લખાણની બહાર નથી ગણાતા, પણ અહીંયાં જે મુખ્ય દૃષ્ટિ તે તે પ્રશ્નો સમાજમાં અને જીવનમાં જેવા બને છે તેવા જ નિષ્પત્તિ એને વાસ્તવિક નિષ્પત્તિ કહેવામાં આવે છે. એટલે, અતે પ્રશ્ન એ રહે છે કે સાહિત્યકૃતિમાં જીવનના વિવિધ પ્રશ્નો અને પ્રશ્નોને સ્થાન તો હોય, પણ તે તે પ્રશ્નો અને પ્રશ્નો જીવનમાં જેમ બને છે તેમ ને તેમ એના નમ સ્વરૂપમાં નિષ્પત્તિ કે જીવનમાં એ ગમે તેમ બનતા હોય પણ એમાં ભાવના અને આદર્શની દૃષ્ટિએ જે કંઈ છટ અને સ્પષ્ટતા હોય તેને જ નિષ્પત્તિ ? પ્રશ્નને જ્યારે આ સ્વરૂપમાં જોઈએ છીએ ત્યારે બન્ને દૃષ્ટિબિન્દુ વચ્ચે મહત્વનો ભેદ જણાય છે. પણ એનું પૃથક્કરણ કરતાં એના ભેદની સીમા ઘણી જ ઓછી થઈ જાય છે.

સાહિત્યકૃતિ માત્ર સર્જનાત્મક છે. સર્જન એટલે કયાંય નથી ત્યાંથી સમૂહાયું નવું જ સર્જન એમ નહિ. એક રીતે તો એ માત્ર પ્રતિસર્જન છે, કેમકે બ્યહારમાં સર્જકે જે કંઈ અનુભવ્યું છે અને એનું જે કંઈ પ્રતિબિંબ એના મન ઉપર પડ્યું છે તેને એ ફરીથી સર્જે છે. એ દૃષ્ટિએ સાહિત્યકૃતિ માત્ર પ્રતિસર્જનાત્મક છે. એટલે, એમ તો ન જ કહી શકાય કે સાહિત્યકૃતિમાં, જીવનમાં જે વસ્તુ, જે પ્રસંગ, જે દૃશ્ય જેવી સ્થિતિમાં રહ્યું છે કે અનુભવાયું છે તે જ સ્થિતિમાં આબેહૂબ તેનું નિષ્પત્તિ કરવું જોઈએ; કેમકે, જો એમ હોય તો પછી સાહિત્યકાર એટલે સાહિત્યસર્જન અને હાપાના રિપોર્ટર વચ્ચે કશો ભેદ ન રહે. એક દૃષ્ટિએ જીવનમાં જે કંઈ વાસ્તવિક છે તેનાં જુદાં જુદાં પ્રતિબિંબો આપણાં અને સર્જકનાં મનસુધિ વગેરે કારણો ઉપર પડે છે અને એની બ્યક્તિગત વિચારમંપતિની છાપ એના ઉપર, એ ધારે કે ન ધારે તો પણ ચોટી જાય છે. આ દૃષ્ટિએ સર્જન એટલે પ્રતિસર્જન શુદ્ધ રીતે વાસ્તવિક હોઈ શકે જ નહિ; કેમકે, એમાં કોઈ ને કોઈ અંશે સર્જકના મન અને વિચારની છાપ આવવાની જ અને તેટલે અંશે એની વિકૃતિ કે સુક્તિ થવાની જ. એટલે કોઈપણ કૃતિ સાહિત્યકૃતિ કહેવાવાને પાત્ર થાય ત્યારે એમાં ભાવના અને આદર્શની માત્રા, થોડે કે ઘણે અંશે બળે જ. પણ એમ કહેવાય કે આ તો વાત તાત્ત્વિક માત્ર થઈ, અને બ્યહારમાં તો સાહિત્યમાં જે આદર્શ અને વાસ્તવ વચ્ચેનો ભેદ જોશે રહી શકે છે. તો હવે પ્રશ્ન એ દૃષ્ટિએ તપાસીએ.

દૃષ્ટાન્ત લઈએ તો એમ કહી શકાય કે ન્હાનાલાલની કૃતિઓ આદર્શવાદી છે. તો મુનશી કે સુન્દરમની કેટલીક કૃતિઓ શુદ્ધ વાસ્તવવાદી છે. સુન્દરમની 'ખોલણ' વગેરે જાતની કૃતિઓમાં જે કંઈ વાસ્તવમાં જેવું દેખાય છે તેવું જ ચીતરાય છે. વાસ્તવવાદી સર્જક, હમ જેવું સમાજમાં આચારમાં થાય છે તેવું જ વર્ણવે છે, આદર્શવાદી હમ કેવું હોવું જોઈએ તેવું વર્ણન કરે છે. પણ ન્હાનાલાલ જેવા, શુદ્ધ આદર્શવાદી કહેવાય તેવા લેખક પણ, પોતાના ગ્રંથમાં કાશીરાજ અને શેવતીનું માત્ર દૈહિક ગણાય તેવું હમ તથા એથી પણ આગળ વધીને નયો કુઆચાર ગણાય એવા વામભાગીઓનું આચરણ પણ નિરૂપે છે. એમાં સારી પેઠે

વાસ્તવિકતા છે એમ કહી શકાય. માત્ર ન્હાનાલાલ આવાં વાસ્તવચિત્રોને આદર્શ ચિત્રોની સાથે સરખાવવા કે વિરોધાવવાને મૂકે છે, બ્યારે સુન્દરમ જેવા લેખકો વાસ્તવચિત્રને સ્વયંસમ્પૂર્ણ ચિત્ર તરીકે મીનરે છે. આ દૃષ્ટિએ આ બંને પ્રકારના સર્જકો વચ્ચે બેદ છે એમ કહી શકાય ખરું. પણ અહીં મેં એક વાત વિચારવાની જરૂર છે. ‘બોધકો’ જેવી કૃતિના લેખકો એવાં વાસ્તવચિત્રો શા માટે સરજે છે? માત્ર સર્જન કરવા ખાતર તેઓ એવાં ચિત્રો દોરે છે એમ તો નહિ કહી શકાય. ખરી રીતે તો એવાં વાસ્તવચિત્રોના સરજનારનો હેતુ પણ, એવાં વાસ્તવચિત્રો એના નમ્ર સ્વરૂપમાં મીનરાય તો એવું યાચાતથ્ય સમાજ સમજે તે જ હોય છે અને એટલે અંગે તેઓ પણ આદર્શથી પ્રેરાઈને જ એવું સર્જન કરે છે.

આથી, આના સમ્બન્ધમાં એમ કહી શકાય કે આદર્શ તો બધાને કમુલ છે અને બધા સર્જકોનો હેતુ એક અથવા બીજા પ્રકારનો આદર્શ સમાજ પાને રજૂ કરવાનો જ છે, પણ સર્જક સર્જક વચ્ચે નિરૂપણપદ્ધતિનો બેદ છે. આદર્શવાદીની પદ્ધતિ, જે નમૂનાઓ આપણી પાસે છે તેના ઉપરથી નિર્ણય બાંધીએ તો, સામાન્ય જન એટલે કે જેનાં શિક્ષણ અને મંસ્કાર સારી પેઠે ઓછાં છે એવા લોકો સમજી શકે તેવી હોવી નથી. કેમકે એમણે પર્ષદ કરેલું વસ્તુ અને એ વસ્તુના પ્રમોગો-દરથો આદિ મંસ્કારી અને શિક્ષિત સમાજનાં જીવનનાં જ હોય છે. તેથી, એ જીવન અને એ વિચાર અને એ આખી કૃતિ સામાન્ય જનને અપરિચિત લાગે છે. માટે એમ કહી શકાય કે સામાન્ય જન સમજી શકે અને ભોગવી શકે તેવું વસ્તુ સાહિત્યકૃતિઓમાં હોવું જોઈએ. અને આવું વસ્તુ સાધાગળ રીતે વાસ્તવવાદી કૃતિઓમાં હોય છે. પણ આ પ્રશ્ન જેને આપણે લોકભોગ્ય અને વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યનો કહીએ છીએ તેના થયો. એના વિચાર આપણે કરીએ તો પહેલાં અહીં એક વાતની સ્પષ્ટતા કરી લઈએ.

હમણાં હમણાં આદર્શવાદ અને વાસ્તવવાદનો પ્રશ્ન ઊભો થયો તે પહેલાંની આપણી જે શિષ્ટ સાહિત્યકૃતિઓ છે તેના વિશે, તે કાળના વાચકોને એમાં આદર્શ માત્ર જ છે, વાસ્તવ છે નહીં એમ કેમ નહોતું લાગ્યું? અને એમ લાગે છે કે એ કાળના લેખકો અને વાંચકો, જેને આપણે ઉપરના વર્ગો કહીએ તે વર્ગના જ હતા અને એવા લેખકો જે કૃતિઓ રચના અને એમાં જે વસ્તુપસંદગી કરતા તે એવા વાંચકોને તો વાસ્તવિક જ લાગતી; કેમકે એ વર્ગના જીવનને લગતા અગત્યના પ્રશ્નો એમાં ચર્ચાતા જ. સરસ્વતીચંદ્ર એક દૃષ્ટિએ વાસ્તવિકતાથી સો ગાઉ વેગળા કૃતિ ગણાય છતાં એક વખત એણે આખા યુગરાતની વાચકઆલમને ખગસાતારી મૂકી હતી એવું દારણ એ છે કે એમાં જે પ્રશ્નો ચર્ચાયા છે તે તે કાળના વાચકવર્ગને વાસ્તવથી બરેલા લાગ્યા હતા. તે કાળનો વાચકવર્ગ પણ સમાજના ઉપલા વર્ગોનો તેમજ શિક્ષિત અને મંસ્કારી વર્ગનો જ હતો. એને એના જીવનમાં જે રોજગરોજના પ્રશ્નો હોય તેવા પ્રશ્નો તે કાળના લેખકો પોતાની કૃતિઓમાં ચર્ચતા તેથી તે કાળના વાચકોને તે કાળની કૃતિઓ વાસ્તવથી વેગળાં છે એમ લાગતું નહોતું. પણ શિક્ષણ અને સંસ્કારનો પ્રસાર થતાં સાહિત્ય તાત્કાલી અભિરુચિયલો વર્ગ નિશ્ચય થતો ગયો. શિક્ષિત વર્ગ જલુ વિશાળ થતો ગયો. સમાજના નીચલા વર્ગો ગણાય તેમાં પણ શિક્ષણ અને એને અંગે સાહિત્યલગન પ્રસર્યું. ત્યારે તેમને લાગ્યું કે આ જલુ સાહિત્ય જે વિરપો ચર્ચે છે અને નિરૂપે છે તે અમારા જીવનને સ્પર્શતું નથી, માટે તે વાસ્તવિક નથી. આમ આદર્શ અને

વાસ્તવનો ભેદ જોમો થયો. પણ આ એક લોકભોગ્ય અને વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્યના પ્રશ્ન જેવો જ દેખાય છે, માટે હવે એનો વિચાર કરીએ.

ધણી વખત, લોકભોગ્ય સાહિત્ય તે જ વાસ્તવવાદી સાહિત્ય અને વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્ય તે જ આદર્શવાદી સાહિત્ય એમ ગણી લેવામાં આવે છે. પણ તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ એ ખરું નથી. વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્ય આદર્શવાદી અને વાસ્તવવાદી (ખરી રીતે આદર્શપ્રધાન અને વાસ્તવપ્રધાન) બન્ને બનતું હોઈ શકે. તરત જ મનમાં આવે છે એને ઉદાહરણરૂપે મૂકું તો એમ કહી શકાય કે વિદ્વદ્ભોગ્ય આદર્શવાદી કૃતિઓમાં ન્હાનાલાલની કૃતિઓ ગણાવી શકાય, તો વિદ્વદ્ભોગ્ય વાસ્તવવાદી કૃતિઓમાં ધૂમકેતુની ધણીખરી અને મુનશીદિરેક આદિની કેટલીક કૃતિઓ ગણાવી શકાય. પણ ગાંધીજીએ જ્યારથી કહ્યું કે કોરા હાંકમા કોશિયાને રસ પડે તેવું સાહિત્ય સરળે, ત્યારથી આ વિદ્વદ્ભોગ્ય અને લોકભોગ્ય સાહિત્યનો પ્રશ્ન જરા ઉત્તર રૂપે આપણે ત્યાં ચર્ચામાં છે. આર્ટિસ્ટો હું એ પ્રશ્નની ચર્ચા-વીચનમાં નહીં કરું. એના, વિશે મેં અન્યત્ર ઠીક વીચનમાં વાત કરી છે જ. માત્ર એટલું કહીશ કે સમાજમાં લોકમાનસમાં જુદી જુદી કક્ષાઓ છે અને એ દરેક કક્ષાને ગોઠો એવું સાહિત્ય રચાવું જોઈએ. વિદ્વાનોની કક્ષાની સંખ્યા આછી એટલે વિદ્વદ્ભોગ્ય કૃતિઓ પ્રમાણમાં ધણી થોડી રચાવી જોઈએ અને લોકભોગ્ય કક્ષાની સંખ્યા વધુ એટલે લોકભોગ્ય કૃતિઓ પ્રમાણમાં ખૂબ થોડી સંખ્યામાં રચાવી જોઈએ. પણ આ આખી ચર્ચાનો નિષ્કર્ષ આ છે કે આ સદી પહેલાનું સાહિત્ય સમાજના એક વર્ગને જ સતોષે તેવું હતું, તેથી એ એકદેશી હતું. આજે હવે આપણે એમ કહીએ છીએ કે સમાજના એક દેશને નહીં, પણ સમસ્ત સમાજના ફરેફરેક અંગને સતોષે એવું સાહિત્ય જોઈએ. અને આ ખરું જ છે. આ દૃષ્ટિએ સમાજને વિદ્વદ્ભોગ્ય તેમ જ લોકભોગ્ય અને આદર્શપ્રધાન તેમ જ વાસ્તવપ્રધાન બન્ને પ્રકારના સાહિત્યની જરૂર છે. ૫ અને સર્વકાળે વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્ય કૃતિની સંખ્યામાં ઓછું જ હોય અને લોકભોગ્ય સાહિત્ય બહોળું

૪. જુઓ, ભરિ, આસો, ૧૯૯૧, પૃ. ૭૦૫.

૫. આ વાત નરસિંહરાવે પણ સ્વીકારી છે, જુઓ મનોમુક્ત, અત્ય ખીલે. (આવૃત્તિ બીજી) પૃ. ૨૬૦-૧.

“વાન ખરી છે કે સાક્ષર યુગ, નિરક્ષર યુગ અને આર્થિકાગ્રી રહેલો યુગ એમ કક્ષાઓને એકત્રિત વારસ્યાન નથી એમ નથી. પ્રત્યેકના ઝીવનારા અધિકારી જોને એક જ કાળમાં હોય છે, એટલું જ નહિ પણ અમુક મર્યાદામાં નીચેના યુગના ઝીવનારાઓને ઉત્કાંતિ અપાવી શકાય છે, છીંક છે; પરસ્પર હસ્તાવલબન કરાય તો આ પરિણામ શ્વેચ્છર જ છે. એકબીજા ઉપર દોષારોપણ કરવું એ અનુદારતા અને દહિરાટોચન સૂચક છે. કવિ દક્ષપતરાયે ‘વેનચરિત્ર’માં પ્રક્તિઓ મૂકી છે —

પાચે ભૂત પરસ્પરમાં પ્રતિભૂત વિરો (૧ ન્યમ) વારો છે;
તેમ જ જુગ ચારે મધ્યે પ્રતિજુગમાં જુગ વારો છે.

તે રીતે સાક્ષર યુગ, આર્થિકાગ્રી યુગ, નિરક્ષર યુગ—સર્વ સમકાલીન હોઈ શકે છે; વસ્તુસ્થિતિ ત્વેચી જ છે.”

માટે, આ દૃષ્ટિએ લોકભોગ્ય અને વિદ્વદ્ભોગ્ય સાહિત્ય વચ્ચે વિરોધ નથી જ. બન્નેમાં, ઉપર કહ્યું તેમ, કતાની પ્રતિષ્ઠા મુજબ ઉત્તમ કૃતિઓ નીપજવાનો સભવ છે.

હોય તે સમગ્રય તેવી વાત છે. અવશ્યતઃ, ઉત્તમ કહી શકાય તેવી કૃતિઓ તો, કલાદૃષ્ટિએ જ એને જોવાય, એટલે આ બન્ને પ્રકારમાં રચી શકાય.

આવી રીતે પ્રસંગોપાત વાસ્તવવાદ અને આદર્શવાદ તેમ જ લોકજોગ્ય સાહિત્ય અને વિદ્વદ્-જોગ્ય સાહિત્ય એ પ્રશ્નોનો વિચાર કરી લીધા પછી, વળી આપણે સાહિત્યમાં નિરૂપાએથી આર્ય-ભાવનાનો વિચાર કરીએ. આ સદીની સાહિત્યકૃતિઓમાં એક બીજું વસ્તુ દૃષ્ટિએ પડે છે તે પ્રાન્તીય સ્થાનિક મંસ્કૃતિનું નિરૂપણ. આ તળપદી પ્રાન્તીય સંસ્કૃતિ પણ આર્યભાવનાનું જ અંગ છે તે વાત આપણે ઉપર કરી છે. કાઠિયાવાડની, કચ્છની, ઈરનની એમ જુદી જુદી પ્રાન્તીય સંસ્કૃતિનું નિરૂપણ કરતી કેટલીક કૃતિઓ સાહિત્યમાં રચાઈ છે. વળી તે મેઘાણી આદિના લોક-સાહિત્યને બહાર લાવવાના અને લોકપ્રિય બનાવવાના પ્રયત્નો પછી કંઈસ્થ લોકસાહિત્યમાં, શુદ્ધ ભાવનાની દૃષ્ટિએ પણ ગુણવત્તામાં ખૂબ જોવા હોય એવી કૃતિઓ હોય છે, એ તો મેઘાણી આદિના પ્રયત્નોથી આજે પુરવાર થઈ ગયું છે. પણ, આ પ્રયત્નનું ફળ એ આપ્યું કે આવા જેને આપણે માત્ર લોક કહીએ છીએ તેવા વિભાગમાં પણ સંસ્કૃતિનાં વિવિધ અંગોના કેટલાક સુંદર વિચારો ભપાઈ છે, એ વાત આખરે જાણી. આ વાતની સ્પષ્ટ ખબર તો આપણને ત્યારે મેઘાણીએ તેના બહારવટિયા, રહિયાળા રાત, સાધુમંતો, મતકથાઓ, સુંદરી આદિ લોકજીવનનાં વિવિધ પાસાંઓને નિરૂપતા ગ્રન્થો બહાર પાડ્યા ત્યારે જ પડી. ત્યારે આપણા વિદ્વાનોને પણ થયું કે આવા ઉપેક્ષિત લોકમાં પણ ભારોભાર ઉચ્ચ સાહિત્ય પડ્યું છે અને ત્યારે આપણા વિચારકોને સમગ્રયું કે આવા ઉપેક્ષિત લોકવર્ગમાં જે સંસ્કૃતિ દેખાય છે તેમાંથી પણ કેટલાક અંશે સર્વસામાન્ય જનસંસ્કૃતિમાં અપનાવવા જેવા છે. અને એના કરતાં પણ વધુ તો એ દેખાયું કે મુસ્લિમકાળ પછીની જેને આપણે તળપદી આર્યભાવના કહી શકીએ એવી તળપદી આર્યભાવના આવા લોકોમાં જેટલી સખળ, વીર્યવતી અને તેજસ્વી છે તેટલી ઉચ્ચ ગણાતા વર્ગોમાં પણ નથી. વળી એમ પણ ખબર પડી કે આપણા સાધુગાવાઓ બધા ટોંગી અને અજ્ઞાન હોય છે એવું નથી, એમાં પણ ખરા ભક્તો હોય છે. વળી, આપણા સ્ત્રીવર્ગમાં પ્રચલિત અનેકાનેક મતવાસણાંઓ અર્થહીન, નકારા અને અધર્મશ્રદ્ધાયુક્ત છે એમ જે શિક્ષિતોને લાગતું તેને બદલે હવે એમ સમજવા માંડ્યું કે એવાં મત વાસણાં પાછળ તો કલ્યાણી અને મંગળમયી ભાવનાઓ ચૂંધાએલી છે; અને આ બધું સમજનાં જ આપણા વિચારકવર્ગને જુદા જુદા પ્રાન્તના વિસિષ્ટ રીતરિવાજો, આચારવિચારો વગેરેને 'સમજવાની દૃષ્ટિ જાગી અને તેને પરિણામે ઉપર કહી તેવી સ્થાનિક તળપદી મંસ્કૃતિને નિરૂપતી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં ઉદ્ભવી. આ દૃષ્ટિના ઉદ્ભવ અને વિકાસને લીધે જ આપણને 'સોરઠ', તારાં વહેતાં પાણી' જેની મંકાન્તિયુગની મુદ્દ નવલકથા મળી છે. એને લીધે જ તળપદી સંસ્કૃતિને નિરૂપતી 'તુળસીકથારો' તેમજ તળપદાં દેશી રાજકીય વાતવારણને નિરૂપતી 'રાજમુખટ', 'ધનિકલાળ', 'દેવ-દીવાન' આદિ કૃતિઓ મળી છે, અને આને લીધે જ આ યુગમાં વિપુલ લોકસાહિત્ય પ્રસિદ્ધિ પામ્યું છે.

આ લોકસાહિત્ય અનેક દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ છે. દક્ષિણમાં તો એ સમૃદ્ધ છે જ, પણ મેઘાણીએ આપેલી બહારવટિયાઓની, સાધુમંતોની, મતકથાઓની વગેરેની વાતોમાં પણ એની સમૃદ્ધિ

વિશાળ ગણાય તેવી છે. આ સાહિત્યે પણ, જોગીદાસ પ્રમાણ જેવાં કેટલાંક અમર પાત્રો આપણને આપ્યાં છે. જેમ આ સાહિત્યની મંડુકી તળપદી છે તેમ એની શૈલી પણ તળપદી છે. અને મેઘાણીએ એ શૈલી પોતાની સ્વતંત્ર કૃતિઓમાં અજમાવી છે તેના ઉપરથી જણાઈ રહે છે કે એમાં પણ શુદ્ધ સાહિત્યશૈલીના ચોક્કસ ગુણો છે જ. ધરમચુ છતાં આલંકારિક એવી આ શૈલી, ખરેખર મનને આકર્ષી લે તેવી છે.^૬

આમ આર્યસંસ્કૃતિની મૂળ ભાવનામાં આપણા આજના લેખકો માનના જણાય છે, છતાં, તેના કેટલાક અંશોનો આજે લોપ થયો છે તે પણ સત્ય છે. તો તેને બદલે કેટલાક અંશો આપણે પશ્ચિમમંથી લીધા છે તેની પણ ના પડાય એમ નથી. કેટલાક તો વિષયો જ નવા દાખલ થયા છે.

વિષયની દૃષ્ટિએ કેવળ માનસશાસ્ત્રાત્મક કહેવાય તેવી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં રચાઈ છે. નવલકથામાં તો નહિ, પણ નાટક અને નવલિકા એ બન્ને વર્ગમાં આ જાતની કૃતિઓ રચાયેલી મળે છે. બહુભાઈનું ‘કૃપેશ’ (નાટક) અને ધૂમકેતુની ‘વાર્તા સોમી’ (નવલિકા) આ વર્ગની કૃતિઓ છે. બીજા લેખકોની પણ આ વર્ગની કૃતિઓ છે. આવી કૃતિમાં લેખક પોતાનાં પાત્રોનો

૧. આપણે ત્યાં મેઘાણી, રામચુરા વગેરે આ સાહિત્યના સરોધક છે. તેમ જ એ લેખકો ઉપરાંત મેઘાણી, ગુણવતરાય આવાર્ય જેવા એ સાહિત્ય ઉપરથી પ્રેરણા લઈને મૌલિક સર્જન કરનારા લેખકો પણ છે, અને એમણે કૌંથી આપણા સાહિત્યની સેવા નોંધપાત્ર છે, છતાં એના સરોધનમાં અને સંચોજનમાં કેટલીક સૂચનાઓને અવગણા છે, લોકસાહિત્યના બધા સરોધકોમાં મેઘાણીએ પોતાનાં પ્રકારોનો બને તેટલાં શુદ્ધ બનાવવાની મહેનત કરી છે; છતાં નીચેની સૂચનાઓ વિચારણીય છે:

(૧) જે સાહિત્ય સોધાધુ છે તેના કરતાં પણ વિશાળ પ્રમાણમાં હજી એવું સાહિત્ય કંઠસ્થ પડયું છે. ખાસ કરીને રંગશીં લોકકથાઓ તો બહુ મોટા પ્રમાણમાં કન્થ, કઠિયાવાદમાં હજી પણ બારોડવીરોમાં સચવાઈ રહી છે. તેના સંગ્રહો થવા જોઈએ, આ સાહિત્યના અભ્યાસ માટે જ ખાસ એકાદ સંસ્થા સ્થપાય તો પણ જોડું નથી.

(૨) ખાસ કરીને કાવ્યોના સંગ્રહોમાં મેઘાણી વગેરે જે માત્ર ભાવાર્થ આપે ■ તેવા ભાવાર્થ ઉપરાંત અભ્યાસીને ઉપકારક થાય માટે થોડા સંપદાર્થ પણ અપાવા જોઈએ. મેઘાણી આદિનું લાપાન્તર ધણી છટવાળું હોય છે

(૩) વળી આનાં કાવ્યો આદિનાં સ્વતંત્ર સંમીક્ષણો પણ થવાં જોઈએ.

(૪) અને આવા સાહિત્યની લાપાનો અભ્યાસ ભાષાશાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ થવો જોઈએ.

(આમાંના ધણીબરા મુદ્દાને પાળીને કેટલાંક લોકગીતોને (સદીક) મે ‘નાગરિક’ નામે ત્રિમાસિકના કેટલાક અંકોમાં પ્રસિદ્ધ કર્યાં હતાં તે જોવાથી હું કહું છું તે સુદો સમજઈ જશે.)

(૫) અને આ બધા ઉપરાંત આ ગઢોળા સાહિત્યમાં એના કેટલાયે નાલકોનાં ચરિત્રો છે, એવી કેટલીયે દ્રષ્ટી વાર્તાઓ છે, એના કેટલાયે દ્રવ્યકાઓ છે જેને આપણ તરીકે લઈને એમાંથી થોડા સાહિત્યકૃતિઓ રચી શકાય છે. જેમ બુદ્ધત્યાદિમાંથી વિષયો લઈને કવિઓએ કાવ્યો નાટકો આદિ રચ્યાં છે, તેમ આ વિશાળ લોકસાહિત્યમાંથી વસ્તુનીને લઈને આપણા લેખકો સુન્દર કૃતિઓ ઉત્પન્નવી શકે તેમ છે. આ તરફ આપણા કોઈક કોઈક લેખકોનું ધ્યાન દોરાયું છે, પણ સમર્થ લેખકો આ દિશામાં ધ્યાન વાળે તો કાવ્ય, નાટક, વાર્તા હત્યાદિ સ્વરૂપે આપણને ધણી સુન્દર કૃતિઓ મળવાનો સંભવ છે.

અને વસ્તુનો માત્ર માનસશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ અભ્યાસ કરે છે અને એ જ દૃષ્ટિએ પોતાની કૃતિમાં એનું નિરૂપણ કરે છે. ખરી રીતે, તો કોઈ માનસશાસ્ત્રાત્મક Phenomenonને નિરૂપવાને માટે જ એ પોતાના વસ્તુની અને પાત્રની પર્મદળી કરે છે. આવી કૃતિઓ સર્વભોગ્ય તો ન જ બને, પણ શિક્ષિતા-મળી થે મોટા વર્ગ એને ન માણી શકે એવું બનવાનો સમ્ભવ છે. એનો પૂરેપૂરો ઉપતોગ તો જેણે જીવનમાં એ કેમ આવિર્ભૂત થાય છે તેનું વ્યાવહારિક દૃષ્ટિએ નિરીક્ષણ કર્યું હોય તેવા વાચક જ કરી શકે. આથી આવી કૃતિનો વાચકવર્ગ મર્યાદિત જ હોય. તો એનો સર્ગદર્શન પણ મર્યાદિત હોય, કેમકે એના સર્ગકર્તા પણ ઉપર કહેલા બંને ગુણો હોવા જોઈએ. અને એવા ગુણો બહુ ઓછા સર્ગકર્તામાં હોય. તેથી એ આખો વર્ગ સંખ્યામાં બહુ જ ઓછો હોય તે સ્પષ્ટ જ છે. આથી આવી કૃતિઓ ગણીગણી જ રહેવાની. પણ, જેમણે એ વિષયનો અભ્યાસ કર્યો છે તેને આવી કૃતિમાં અનેરો રસ પડે તે પણ સ્પષ્ટ છે. આવી કૃતિઓમાં સામાન્ય સાહિત્યકૃતિમાં જે રસ હોય છે તે તો હોય જ; ઉપરાંત માનવના મનમાં અર્મપ્રજ્ઞાત પડી રહેલા કોઈક પ્રશ્નને પકડી પાડીને લેખક આપણી પાસે રજૂ કરતા હોય છે એટલે કે સંપ્રજ્ઞાત કરતા હોય છે. તેથી જાડી શુદ્ધામાં લંડારેલો કોઈ નિધિ મળે અને જેવો આનન્દ સામાન્ય જનને થાય તેવો આનન્દ, એવા અર્મપ્રજ્ઞાત પ્રશ્નને સંપ્રજ્ઞાત બનાવીને નિરૂપતી કૃતિના વાચનથી, તજ્જ્ઞ વાચકને થાય. તેથી જ, સામાન્ય સાહિત્યકૃતિને મુકાબલે આવી કૃતિઓમાં સર્વિશેષ ચત્કર અને આકર્ષણ લાગે, પણ એ તો જેને લાગે તેને જ, સર્વ કોઈને નહિ.

આવી કૃતિના નિરૂપણમાં ભલભલા સર્ગકર્તા પણ નિષ્ફળ જાય તો નવાઈ નહિ, કેમ કે, જે અમૂર્ત બાવ છે, જે માત્ર અમૂર્ત જ નહિ, અર્મપ્રજ્ઞાત બાવ છે તેને બરાબર સમજવો અને પકડી એ મૂર્ત હોય, મોપ્રજ્ઞાત હોય, વાસ્તવિક હોય એમ તેનું નિરૂપણ કરવું એ આવી કૃતિના સર્ગકર્તા મુખ્ય કર્તવ્ય હોય છે. અને એ કાર્ય અરેબર ઘણું જ વિકટ હોય છે. અમૂર્તને મૂર્ત કરવા જતાં એની અમૂર્તતા નાશ ન પામે છતાં બધી રીતે એ મૂર્ત લાગે એવી કૃતિ ઉપગમવરી ઘણી કપરી છે.

આમ માનસશાસ્ત્ર જેવા કેટલાક વિષય આપણા સાહિત્યમાં સાવ નવા જ દાખલ થયા છે, તેમ બીજા પણ કેટલાયે નવા અશો આપણા જીવનમાં દાખલ થયા છે, જેનું પ્રતિબિંબ સાહિત્યમાં, એક અથવા બીજી રીતે, પડ્યું જ છે. આજની આખી યાત્રિક એટલે યન્ત્ર ઉપર આધાર રાખતી મંડૂકૃતિ અને તેને લીધે અસ્તિત્વમાં આવેલી મોંઘો, કારખાનાઓ, રેલ્વે વગેરેના મજૂરવર્ગના જીવનને લગતી કૃતિઓ આજે ઘણી લખાય છે. વળી, દરિયાઈ જીવનનો પરિચય આપણને ગુજરાતીઓને અને કચ્છીઓ તેમ જ કાઠિયાવાડીઓને તો હજારો વર્ષો જૂનો છે છતાં તાજેતરમાં સિંહિતોને પણ એમાં રસ પડવા રાંડ્યો છે. તેને પરિણામે એ વર્ગના ખવાસીઓના જીવનને લગતી કૃતિઓ પણ અસ્તિત્વમાં આવી છે, (ખાસ કરીને 'સુકાની' અને 'કુમરદી' મંપટ જેવા લેખકોની). એટલેના પ્રશ્ન તો સર્ગજન્યનો છે, છતાં હજારોની એમની આર્થિક અને સાર્વજનિક પરિસ્થિતિના કેટલાક સિંહિટ પ્રશ્નો છે, તેનું નિરૂપણ પણ આપણા આજના લેખકો પોતાની કૃતિઓમાં લીક કરે છે. આજગ શહેરો નહોતાં એમ નહિ પણ, આગમન શહેરી જીવન કેવું હતું તેની વીમતોની આપણને બહુ ખબર નથી. પણ, આજના શહેરી જીવનના જે અંગે

સારાનરસા અંશો છે તેને મૂર્ત કરતી કૃતિઓ પણ રચાઈ છે. અને તેને લીધે શહેરી જીવન અને ગ્રામજીવન વચ્ચેના બેદને દર્શાવતી કૃતિઓ પણ રચાઈ છે. વળી આજની આપણી શિક્ષણપદ્ધતિ નવી છે. સહગિરણ પ્રાચીનકાળમાં હતું, પણ આપણી આર્થિક સ્થિતિના છેલ્લામાં છેલ્લા સ્થિત્ય-નતરમાં એ નાબૂદ થયું હતું તે હવે વળી ચાલુ થયું છે. આથી વિદ્યાર્થીજીવન અને એમાં યે સહ-શિક્ષણના વિદ્યાર્થીજીવનના કેટલાક પ્રશ્નોને નિરૂપતી કેટલીક કૃતિઓ પણ રચાઈ છે.

વળી કેટલાક વિષયોના નિરૂપણમાં આપણી દૃષ્ટિ સારી પેઠે બદલાઈ ગઈ છે. સમકાલીન રાજકીય પ્રશ્નોમાં એવું બન્યું છે. સમકાલીન રાજકીય પ્રશ્નોને ચર્ચાતી એવી કેટલીક કૃતિઓ આપણે ત્યાં રચાઈ છે. ‘હિન્દ અને બ્રિટાનીઆ’ એ વર્ગની આપણી પહેલી ગદ્ય સાહિત્યકૃતિ કહેવાય. ત્યાર પછી મુનશીની ‘સ્વેનદ્રશી,’ રમણલાલની ‘દિવ્યચક્ર’ વગેરે અનેક કૃતિઓ આ વર્ગની બહાર પડી છે. આવી કૃતિઓ એક રીતે પ્રાથમિક જ ગણાય અને તેથી ચિરંજીવતાની દૃષ્ટિએ એવું મૂલ્ય, સાધારણ રીતે ઓછું ગણાય, કેમકે, સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ અને ખાસ કરીને આપણા જમાનાની સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ તો અત્યંતે પરિવર્તનશીલ છે. તેથી એવી પરિસ્થિતિને નિરૂપતી કૃતિમાં તે તે કોળના વાચકને જે રસ પડે તે સર્વકાળના વાચકોને ન પડે તે દેખીતુ જ છે

આપણી આ સદીની સમકાલીન રાજકીય પરિસ્થિતિ એટલે ગાંધીવિચારની જ પરિસ્થિતિ : તેથી કરીને આ વર્ગની જે કૃતિઓ બહાર પડી છે તેમાં અહિંસક યુદ્ધને લગતી કૃતિઓ ઉપરાંત હરિજનોદ્ધાર, (સોપાનની ‘પ્રાયશ્ચિત’ આદિ) તથા અયોદ્ધાર (રમણલાલની ‘અમલદમ્પતી’ આદિ) મહાસભાના રચનાત્મક કાર્યક્રમને લગતી કૃતિઓ ખાસ છે. આ બંને પ્રશ્નો ખરી રીતે તો સામાજિક પ્રશ્નો જ છે છતાં ગાંધીજીએ એને રાજકીય સ્વરૂપ આપ્યું છે. અને આજની પરિસ્થિતિમાં સામાજિક પુનર્ધટના, આર્થિક પુનર્ધટના વગેરે પ્રશ્નો રાજકીય પુનર્ધટના સાથે સંકળાએલા છે અને હમણા તો લાગે છે કે દીર્ઘકાળ સુધી સકળાએલા રહેશે.

આવી રીતે, જીવન સમસ્તનાં બધા જ અંગોપગિને આવગી લેતા બધા જ પ્રશ્નોને આપણી સાહિત્યકૃતિઓમાં સ્થાન મળવા મડ્યુ છે અદ્યતન આ બધી બાબતોમાં, તે તે વર્ગને (મજૂર, ખેડુ વગેરે) સમાજના કેમ સહન કરવું પડે છે તેનું વર્ણન એટલે કે તે તે વર્ગની આર્થિક અને બાબહારિક બિનતાઓનું (disabilities) વર્ણન આવી કૃતિઓમાં યુષ્યપણે હોય છે. એવા વર્ગોને પણ હૃદયધર્મો હોય છે અને એ હૃદયધર્મોના અનેક પાસાંઓનું નિરૂપણ પણ આપણી કૃતિઓમાં થાય છે.

પણ આ બધા પ્રશ્નો નિરૂપાય છે છતાં, પ્રેમ અને લગ્નજીવનનો અશ્વ હજી સુધી તો ગૌણપદને પામ્યો નથી દુનિયાનાં બધા જ સાહિત્યોમાં પ્રેમ અને લગ્નને લગતી કૃતિઓનો અતિરેક છે અને હવે પ્રેમનું નામ પણ સાહિત્યમાં ન લેતું જોઈએ એવા યુગ્યપ્રકાપ કેટલાક લેખકોને થયો છે. છતાં આ પ્રશ્નનું સામાન્ય સાહિત્યપ્રદેશ ઉપરથી જતા યે નમણું પડ્યું હોય તેમ દેખાતું નથી. બિયટુ, પશ્ચિમની નવી મપૃતિના સમાજમાં આ પ્રશ્નમાં બીજા કેટલા યે નવા ઉપપ્રશ્નોને ઉમેર્યા છે પ્રેમ અને લગ્નજીવનના પ્રશ્નના એકેએક અંગને આપણા સાહિત્યકારોએ ચર્ચ્યું છે, એમ ખુશીથી

કહેવાય. લગ્નસંસ્થાને લગતા અનેક પ્રશ્નો દા. ત. રૂઢ લગ્ન, સ્નેહલગ્ન, એકપત્નીત્વ, બહુપત્નીત્વ (અને બહુપતિત્વ પણ), વિધવાલગ્ન, બાળલગ્ન, શિક્ષણ અને સંસ્કારની દૃષ્ટિએ બનતાં કબ્જેડાં, વળી આંતર્રાષ્ટ્રીય, આંતર્રાષ્ટ્રીય અને આંતર્રાષ્ટ્રીય લગ્ન, તેમ જ પ્રાયોગિક લગ્ન (trial marriage) જેવા લગ્નને લગતા અનેક પ્રશ્નો અને શુદ્ધ પ્રેમ, શુદ્ધ પ્રેમનાં અનેકાનેક પાસાંઓ, મુક્ત પ્રેમ (free love), વેસ્થાશ્વન વગેરેને લગતા પ્રશ્નો આપણા સાહિત્યકારો નાટક, નવલકથા અને નવલિકાઓમાં અર્થે જ નજી છે. એનો અન્ત નથી અને કોઈ દિવસ એનો અન્ત આવે એમ લાગતું પણ નથી.

પ્રેમ અને લગ્નનો આ પ્રશ્ન સનાતન છે અને આખા પ્રશ્નને એ બે લાગમાં વહેચી શકાય. પ્રેમના પ્રશ્ન વિશે એમ કહેવાય કે મતભેદ હોઈ શકે નહીં. આત્માનો પ્રેમ તે શુદ્ધ પ્રેમ અને બાકીનો પ્રેમ તે શુદ્ધ નહીં તેવો વાસનાની કોઈ ને કોઈ માત્રાથી રપૂષ્ટ એવો પ્રેમ પણ પ્રેમ હૃદયનો ધર્મ છે અને જેમ હૃદયના ધર્મોનો આવિષ્કાર જુદી જુદી વ્યક્તિઓમાં જુદી જુદી કક્ષામાં અને જુદા જુદા પ્રમાણમાં થાય છે તેમ પ્રેમનું પણ છે. માત્ર તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ એમ કહી શકાય કે પ્રેમનું ઉચ્ચતમ સ્વરૂપ, જેમાં બિનઅંત પ્રેમ આચરણ નિત્ય (constant) અને એકસરખી ઉચ્ચ કક્ષાનો રહી શકે તેવો પ્રેમ બધાં જ હૃદયોથી અનુભવી શકાય નહીં એટલે પ્રેમના અનુભવમાં કક્ષા-ભેદ હોય તેથી કોઈક હૃદયો એકબીજા તરફ આચરણ એક જ કક્ષાનો નિત્ય પ્રેમ અનુભવી શકે એ જાણે ખરું હોય, પણ બીજાં કેટલાંક હૃદયો પ્રેમનું ઉચ્ચ સ્વરૂપ અમુક વખતે જ અનુભવી શકે, વળી બીજાં કેટલાંક હૃદયો પ્રેમનું મધ્યમ સ્વરૂપ અનુભવી શકે અને બીજાં કેટલાંક એનું અધમ સ્વરૂપ પણ અનુભવી શકે. અને આથી જ શુદ્ધ નિત્ય પ્રેમ તો બહુ જ ઓછાં હૃદયો અનુભવી શકે.

તો પછી પ્રેમનું જે અનિત્ય સ્વરૂપ છે અને જેને સમાજની ઘણીખરી વ્યક્તિઓ અનુભવે છે તેનું નિરૂપણ સાહિત્યમાં થાય જ એ દેખીતું છે, અને એમ થતું જ આવ્યું છે. પણ આની આવશ્યક ઉપવર્તિ તરીકે હમણાં પશ્ચિમમાં કયાંક એમ મનાવા લાગ્યું છે કે પ્રેમ નિત્ય ન હોય માટે પ્રેમનાં પાત્રો એકથી વધુ હોવાં જોઈએ, અથવા અમર્યાદિત સંખ્યાનાં પણ હોવાં જોઈએ. વળી કયાંક એમ પણ મનાય છે કે પ્રેમ હૃદયનો ધર્મ છે, એને લગ્ન જેવું સામાજિક બંધન અપાવું ન જોઈએ. આવા વિચારોમાં બહુ જ ઓછા માને છે તે ખરું. પણ એ વિચારોનાં પ્રતિનિધિઓ પણ આપણા સાહિત્યમાં પડ્યા છે.

પ્રેમ લાયક હૃદયધર્મ હોય અને તેથી અમુક બે વ્યક્તિઓનો અંતર પ્રશ્ન જ હોય છતાં એથી સમાજને અમુક અસર થવાની જ છે, માટે પ્રેમને લગ્નસંસ્થાનું બંધન હોવું જ જોઈએ એમ સાધારણ રીતે તો સ્વીકારાય છે, પણ લગ્નમાં માત્ર એકપત્નીત્વ અને એકપતિત્વ હોય એ ઠીક નથી અને સ્વાભાવિક નથી એમ કેટલાક માને છે. કેટલાક હૃદયધર્મ તરીકે પ્રેમ એક જ પાત્રથી સંતોષાતો નથી માટે એકથી વધારે પતિ કે પત્ની કરવાની છૂટ હોવી જોઈએ એમ કહે છે. એનાથી આગળ જઈને બીજાં એ કહે છે કે પ્રેમનો આવેશ જેમ જેમ અદલાતો જાય તેમ તેમ પ્રેમના પાત્રો બદલાવાની બાબતે પડેને છૂટ રહેવી જોઈએ. વળી કેટલાક એમ માને છે કે લગ્ન

નિત્યસ્વરૂપનું છે, ખાટે લક્ષમાં પડતાં પહેલાં, પોતાનો પ્રેમ દીર્ઘકાળ ટકશે કે નહિ, ખાસ કરીને રોજબરોજના વ્યવહારમાં એ દીર્ઘકાળ ટકશે કે નહિ તેની અજમાયશ કરવાને ખાતર બને વ્યક્તિ-ઓએ થોડો વખત પ્રાયોગિક દશામાં સાથે રહેવું જોઈએ. આ અને આવા બીજા કેટલાક પક્ષ, અર્ધપક્ષ, દ્વંધ, અર્ધદ્વંધ વિચારો પશ્ચિમના માનસમાં ખદબદ છે અને તેનો પડો આપણી સાહિત્યકૃતિઓમાં પણ કર્યાક પડે છે. આપણા શિષ્ટ લેખકોની કૃતિઓમાંથી આનું ઉત્કટ ઉદાહરણ મેઘાણીની નવલકથા 'નિરંજન' છે.

લક્ષમંરથા તરિકે આજે વિધવાવસ અને બાળલક્ષ્મના પ્રશ્નો ગીણ બન્યા છે. જો કે સાવ હુપ્ત થયા નથી, તો આન્તર્ગતીય, આન્તર્પ્રાન્તીય અને આન્તરરાષ્ટ્રીય લક્ષના પ્રશ્નો નવા ઊભા થયા છે અને એ પણ આપણી આજની સાહિત્યકૃતિઓમાં નિરૂપાય છે.

પ્રેમનો પ્રશ્ન આખા જીવનને આવરી લે એવડો બૃહત્ છે તેથી એનું ઉચિત નિરૂપણ તો નવલકથામાં કે દીર્ઘ નાટકમાં જ થઈ શકે, નાટિકાઓમાં (એકાંકી) અને નવલિકાઓમાં તો એનું એકાદ ખાસ જ નિરૂપી શકાય. આ દૃષ્ટિએ પ્રેમ અને લક્ષના પ્રશ્નનું નિરૂપણ આ ચાળીશ વર્ષ દરમ્યાન પહેલાં ન્હાનાલાલે અને પછી મુનશીએ જેવી સમર્થ રીતે કર્યું છે તેવું બીજા કોઈએ કર્યું નથી. ન્હાનાલાલ આદર્શલક્ષી અને વ્યોમવિહારી છે. એની કૃતિઓમાં અપાર્થિવ, શુદ્ધ, આત્મિક પ્રેમનું જ નિરૂપણ જુદી જુદી રીતે થયું છે. એને મુકાબલે મુનશીમાં, પ્રેમનું વ્યાવહારિક પાર્થિવ સ્વરૂપ અનેક દૃષ્ટિબિદુથી બહુ જ સ્પષ્ટતાથી, સ્વોદતાથી અને સામર્થ્યથી નિરૂપાયું છે. તનમન અને જગત, મીનસ અને મુંબલ, પ્રસન્ન અને ત્રિભુવન, કાક અને મંજરી, મુજ અને મૃણાલ, કાકા અને શશી, લોપામુદ્રા, ચૌલા વગેરે અનેક જોડાંઓને નિરૂપીને મુનશીએ આ પ્રશ્નનું નિરૂપણ અનેક મુખે કર્યું છે અને એ એનું નિરૂપણ દીર્ઘનાટકો અને નવલકથાઓમાં થયું છે તેથી, ઠીક ઠીક સમગ્ર રૂપને પ્રાપ્ત કરે છે. આટલા સમગ્ર રૂપમાં અને આટલા સામર્થ્યથી આ પ્રશ્નને આપણા સાહિત્યમાં બીજા કોઈએ નિરૂપ્યો નહ્યો. દિરેક, ધૂમકેતુ, બટુભાઈ, યશવંત પડ્યા, ઉમાશંકર, સુન્દરમ આદિ અનેક લેખકોએ નાટિકાઓમાં અને નવલિકાઓમાં આ પ્રશ્નનાં અનેક રૂપો નિરૂપ્યા છે અને સમર્થ રીતે નિરૂપ્યાં છે, પણ એમાં ઉપરકહી સમગ્રતા ન આવી શકે.

પ્રેમ અને લક્ષ વિષે આમ અનેક મુખે નિરૂપણો થાય છે, છતાં પ્રેમની અને લક્ષની આપણી ભાવના, સમગ્ર દૃષ્ટિએ આર્થભાવનાને અનુરૂપ જ રહી છે એમ જણાય છે. પ્રેમનું નિત્ય આત્મિક સ્વરૂપ જ આજે પણ આપણા શિષ્ટ લેખકોમાંથી ધણાખરાને આદર્શરૂપ લાગે છે, એની ના પડાય તેમ નથી. એટલે આ વિષયમાં પશ્ચિમના વિચારોની અસર દેખાય છે અને એને નિરૂપતી કૃતિઓ રચાય પણ છે, છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ આપણા સાહિત્યકારો અને વિચારકો પણ પ્રેમ અને લક્ષની આર્થભાવનાને જ આદર્શ તરિકે સ્વીકારે છે.

આપણે કહ્યું છે કે આ વર્ષોમાં આર્થભાવનાનો પ્રસાર આપણા સાહિત્યમાં સારી પેઠે થયો છે. આર્થભાવનાનું સીધું, પ્રત્યક્ષ અને મૂર્ત નિરૂપણ કરવાને હોય તેમ આપણા લેખકો પ્રાચીન ઇતિહાસનાં પાત્રો, પ્રસંગો આદિને પોતાની કૃતિઓમાં મૂર્ત કરવાને પ્રેરાયા છે; અને એ તો દેખીતું જ

છે કે પ્રાચીન કાળનું વસ્તુ હોય તેમાં આર્થશાવનાના જ નિરૂપણને પૂરતો અવકાશ છે. તેથી, આપણી ઐતિહાસિક કૃતિઓ અને તેને અંગેના એકબે પ્રશ્નોને અહીં તપાસીએ.

આપણા વાર્તામૂલક સાહિત્યપ્રકારોમાં ઐતિહાસિક વસ્તુની પસંદગી તરફ હળવે હળવે લેખકોનું લક્ષ્ય વધુ ખેંચાતું જાય છે. નાટક, નવલકથા અને નવલિકા ક્ષેત્રોમાં ઐતિહાસિક વસ્તુવાળી કૃતિઓ રચવાને સત્વશાળી સાહિત્યકારો પ્રેરણા છે. તેનાં ઘણાં કારણો છે. એમ તો આપણી પહેલી નવલકથા 'કરણવેલો' પણ ઐતિહાસિક જ છે. અંગ્રેજોમાં સ્ટોટ વગેરેની ઐતિહાસિક નવલકથાઓ ખૂબ સફળ થઈ છે, તેથી એવી નવલકથાઓ લખવા તરફ આપણા લેખકો આકર્ષાયા તે ખરું જ છે. ખલુ, 'વનરાજ', અને 'સંધરા જોડંગ' સાથે 'ગુજરાતનો નાય' કે 'ઔઘાદેવી' કે 'આમ્રપાલી' સરખાવી જોતાં જ આ જાતની નવલકથામાં આવેલી ઓર દેહપલટો જ નહીં, આત્મપલટો પણ કેવડા મોટો છે તે જણાઈ રહેશે. શરૂઆતનાં વર્ષોમાં પ્રાચીન ઇતિહાસનો આપણો અભ્યાસ માત્ર વંશાવળી, સાલવારી અને રાજકીય પ્રસંગોની ગણતરી પૂરતો જ હતો. પણ આ છેલ્લાં ચાલીશ વર્ષમાં, આખા ભારતવર્ષમાં આપણા વિદ્વાનો આપણા દેશના પ્રાચીન ઇતિહાસનું એકેએક અંગ વીગતવાર સમજવાની મહેનત કરવા મોકળા છે. પ્રાચીન ઇતિહાસના હમેશા આપણા અભ્યાસમાં જેમ રાજકીય બનાવોની સ્પષ્ટતર વીગતો સમજાવો મોડી છે તેમ તે તે સમયનાં સાહિત્ય, કલા, શ્રેષ્ઠકાર, આચાર-વિચાર, આર્થિક, ધાર્મિક અને સામાજિક પરિસ્થિતિ વગેરે દરેક અંગ ઉપર આપણા વિદ્વાનોની દષ્ટિ ફરવા મોડી છે. હજી અમેા અભ્યાસ પ્રારંભાવસ્થામાં જ છે; ચાલુક્યકાળની આર્થિક, ધાર્મિક, સામાજિક અને સારકૃતિક પરિસ્થિતિ કરતાં શુદ્ધકાળની તે તે વિષયની પરિસ્થિતિ ક્યાં ક્યાં અંગમાં કેમ જુદી પડતી હતી અને કેમ એકરૂપતા ધરાવતી હતી તે વાતનો અભ્યાસ કરવાની હવે આપણા ઇતિહાસવિદોને જરૂર જણાય છે. અને, એવી રીતે જ આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસના જુદા જુદા યુગોવાર પ્રગતિ સંસ્કૃતિનાં જુદાં જુદાં અંગોની પરિસ્થિતિ આપણા સિદ્ધિતોને કંઈક સ્પષ્ટ થવો મોડી છે. હવે આપણે એમ સમજતા થયા છીએ કે પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના લાંબા, અતિ લાંબા સમયપટમાં, યુગે યુગે, અત્યર્થાપી સંસ્કૃતિની શ્રેણીમાં એકતા ભારતના બધા પ્રાંતોમાં હતી, છતાં અલુક અલુક અંગોમાં જુદા જુદા પ્રાંતોમાં જુદા જુદા યુગે જુદી જુદી કલા અને જુકું જુકું સ્વરૂપ અનુભવાનું હતું. આમ આજે પ્રાચીન ઇતિહાસના વીગતવાર ચત્રાંતના અભ્યાસને ક્ષેત્ર આપણી દષ્ટિ વધુ વિશાળ અને વધુ ચોક્કસ બની છે.

અને આપણી આ જ્ઞાનચેતિથી, આજના ઐતિહાસિક સર્જક સાહિત્યપ્રકારના લેખકને માથે જવાબદારી ખૂબ વધી છે. નંદકેર, કરણવેલો માં કરણવેલો આદિનાં નામ કે ધટના વાપરીને પોતાના સમકાલીન સ્તરી કે ગુજરાતી સમાજનું વર્ણન કરી દે તો એ એના કાળમાં ચાલે; પણ આજે હવે શુદ્ધયુગની નવલકથા કે નાટક કે નવલિકા લખનાર માત્ર તત્કાલીન ઐતિહાસિક નામો કે તત્કાલીન ઐતિહાસિક ઘટનાઓ જ વળવે તેથી ચાલે તેમ નથી; હવે તો એવા લખનાર ઉપર તત્કાલીન કલા, આચારવિચાર, વેશશૂભ, આમ અને પુરની પરિસ્થિતિ તેમ વગેરે તત્કાલીન આર્થિક, ધાર્મિક કે સામાજિક પરિસ્થિતિ અને ખાસ કરીને તત્કાલીન જાતમાનસ નિરૂપવાની જવાબદારી આવી પડી છે. આવી નિરૂપણ કરવા માટે હળવે હળવે સંશોધિત સાધનો બહાર આવનાં જાય છે તેમ તેમ સમય વધે છે; છતાં હજી ઘણી ઘણી પ્રાંતમાં તે તે લખનારને પોતાની વિચેત્રી દર્શના

ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. અને આવી પરિસ્થિતિ છે તેથી આપણે ત્યાં ઐતિહાસિક નવલકથા નાટક કે નવલિકામાં ચતા નિરૂપણની ચોખ્ખતા અયોગ્યતાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થયો છે. અને ઠીકઠીક ઉત્કટ રીતે ચર્ચામાં પ્રવૃત્ત છે. અહીં એ આખા પ્રશ્નની ચર્ચામાં ક્ષિતરવાની જરૂર નથી; પણ એને લગતા એકબે અગત્યના મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ કરવાની વૃત્તિ છે.

ઐતિહાસિક મૂળવાળા વસ્તુની કૃતિમાં મૂળની વાતના બનાવોની અંદર કાલ્પનિક અંશો ન જ ભેળવાય એવો એક મત કોઈ કોઈ ઉચ્ચારતા પણ આજે હવે એ મત ઘણું ધક્કા માર્યો જ ગયો. કેમકે ગ્રીક, સંસ્કૃત વગેરે પ્રાચીન વિવેચનશાસ્ત્રના અન્યો પ્રમાણે તેમ જ અર્વાચીન પૂર્વ અને પશ્ચિમના વિવેચકોના મત પ્રમાણે વિવેકપૂર્ણ ઔચિત્ય જાળવીને, ઐતિહાસિક વસ્તુમાં કાલ્પનિક અંશો ઉમેરી શકાય એ મત સર્વમાન્ય છે. ખરી રીતે, સાહિત્યિક સર્જક કૃતિ, પછી ભલે તે નવલકથા હોય, નાટક હોય કે નવલિકા હોય તેમાં જ્યારે વસ્તુ પ્રસિદ્ધ એટલે ઇતિહાસ કે ઇતકથા ઉપરથી લીધું હોય ત્યારે એને એમ ને એમ રાખી શકાય જ નહિ. તે તે સાહિત્યરચયની કલાને અનુરૂપ ધાટ એના વસ્તુદેહને આપવો જ જોઈએ; અને તેમ કરતાં કલ્પના, અમુક પ્રમાણમાં ચલાવવાની સર્જકને છૂટ હોવી જોઈએ. અલગત, સંસ્કૃતમાં જોને આધિકારિક એટલે મુખ્ય વસ્તુ કહેવામાં આવે છે તેમાં એટલે કે મુખ્ય ઘટનામાં કે મુખ્ય પાત્રોમાં કાલ્પનિક અંશો, બને ત્યારે પછી ન જ ભેળવવા એ ઇષ્ટ સ્થિતિ ગણાય. છતાં એમાં પણ અમુક સમારકામ ઔચિત્યની દૃષ્ટિએ કરવું પડે તો તે કરવાની સર્જકને હંમેશાં છૂટ રહી છે અને હોવી જોઈએ. પણ આ વાત હવે આજે વિવાદની ક્ષણી પર થએલી ગણાવી જોઈએ.

એટલે કૃતિકાર જ્યારે કાલ્પનિક પાત્રો કે જ્યારે કાલ્પનિક ઘટનાઓ મૂળ ઐતિહાસિક કથાનકમાં ઉમેરી શકે કે નહિ એ પ્રશ્ન વિવાદાર્પક નથી. પ્રશ્ન તો એ છે કે ઇતિહાસમાં પ્રસિદ્ધ થયેલી વ્યક્તિઓ માટે પ્રજામાનસમાં અમુક જાતના મહાપ્રમદો બંધાયેલા હોય છે અને તેથી કરીને મૂળ ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓ અથવા એવાં ઐતિહાસિક પાત્રોનાં આચારવિચાર, સંસ્કાર અને માનસ-બંધારણને નિરૂપવામાં કૃતિકાર કેટલી છૂટ લઈ શકે એ પ્રશ્ન વિવાદાર્પક છે. પણ આ આખા પ્રશ્નને ધૂરાધર સમજી લેવાની જરૂર છે.

ઐતિહાસિક વસ્તુ ઉપરથી ચચાવેલી સર્જક કૃતિમાં બે જાતનાં પાત્રો આવવાનો સમ્ભવ છે. એક તો હમણાં જ કહ્યું તેવાં, પ્રજાના માનસમાં અમુક અમુક આદર્શનાં પ્રતીક સમા બની બેઠેલાં પાત્રો અને બીજાં ઐતિહાસિક અસ્તિત્વવાળાં ખરાં, તેમ જ ઇતિહાસમાં ચોરધણે અંશે અમાત્યનો ભાગ જોમણે ભજવ્યો હોય તેવાં, પણ જોને માટે પ્રજા સમસ્તના માનસમાં ખાસ કોઈ જાતનો ભાવ બંધાયો જ નથી એવાં. લોપામુદ્રા, વસિષ્ઠ, અરુન્ધતી આદિ પહેલા પ્રકારનાં પાત્રો છે. તો મુંગલ, મીનલ તેમ ભીમદેવ, કણ્વ આદિ બીજા પ્રકારનાં પાત્રો છે. આ બન્ને જાતનાં પાત્રો વિશે કૃતિકારનું કર્તવ્ય શું ?

બીજા પ્રકારનાં પાત્રોની વાત પહેલાં લઈએ. મુંગલ, મીનલ, ચૌલા, ભીમદેવ આદિ પાત્રો ઐતિહાસિક તો છે, છતાં તેમના માટે પ્રજામાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર નથી, તો શું એવાં પાત્રોનું

ચારિત્ર્ય કર્તા પોતાની ઇચ્છા મુજબ દોરી શકે ખરો ? આ પ્રશ્ન જરા મંકુલ બને છે તે એક બીજા મુદ્દાથી. આવાં પાત્રો માટે તે તે વ્યક્તિ તરીકે પ્રજ્ઞમાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર બંધાયા નથી હોતા તે તો સાચું, પણ રાજનું, રાણીનું, અમાત્યનું કે સેનાપતિનું ચારિત્ર્ય, સામાન્ય દૃષ્ટિએ, અમુક જ પ્રકારનું અમુક જ આદર્શવાળું હોવું જોઈએ એવો અહીં પ્રજ્ઞમાનસમાં બંધાઈ ગયેલો હોય છે ખરો. અમુક રાણી વિશે, અમુક રાજા વિશે કે અમુક અમાત્ય વિશે મૂળમાં એ ઐતિહાસિક વ્યક્તિઓ હતા એથી વધુ ખાસ કોઈ ચાવી (એના ચારિત્ર્ય પરત્વેની) ન મળી હોય ત્યારે કર્તાએ, પ્રજ્ઞની રાજા, રાણી કે અમાત્યના ચારિત્ર્યની સામાન્ય ભાવનાને અનુસરવું કે પોતાને છટ રીતે તેનું ચારિત્ર્ય ધણું અને વિકસાવવું ? હા, ત. મુંબલ અને મીનળનો સમ્બન્ધ મુનશીએ જેવો કદંબો છે અને નિરૂપ્યો છે તેવો નિરૂપવો યોગ્ય છે કે નહિ એ પ્રશ્નનો વિષય છે. મુંબલ અને મીનલ વિશે પ્રજ્ઞમાનસમાં ખાસ કોઈ સંસ્કાર નથી, ઐતિહાસિક મૂળ ગ્રંથોમાં પણ ખાસ કોઈ વીગત નથી; તો પછી એમને માનુષી ભાવવાળો બતાવવા માટે કર્તા એમના ચારિત્ર્યના અમુક અંશો કદંબે તો એને એટલી છૂટ હોવી જોઈએ એમ ફલીલ થઈ શકે. મુંબલ મહાન હતો, મીનલ પણ મહાન હતો એમ માની લીધું. મહાન નર અને નારીએ પોતાના હૃદયના ભાવોને ગૌણ બનારીને, જરૂર પડે તો કચરીને અને મારી નાખીને પણ સામુદાયિક હિત જાળવવું જોઈએ. એમાં, એવા ભાવ-સંકમણમાં અને એના ઉપરના અનંતિમ વિજયમાં, એની મહત્તા છે, એમ સમજીને, મીનલ અને મુંબલને પણ અમુક હૃદયધર્મો છે, એ હૃદયધર્મો એમના આખા અસ્તિત્વને હુચ્ચમચાવી મૂકે એટલાં ઉગ્ર છે, છતાં બન્ને એને છવનહાર સંયમિત રાખી મૂકે છે એમાં એની મહત્તા છે. માત્ર કોઈ વખત ભાવની ઉત્કટતા અસહ્ય બની જાય ત્યારે, એનું આલિંગન થઈ જાય અને ત્યારે પણ આલિંગન થએલા ભાવને પાછો તરત દાખી દેવામાં જ આવાં નરનારી સફળ થાય છે તેમાં જ એમની માનુષતા છે અને તેમાં જ એમની મહત્તા પણ છે, એમ બતાવવા મુંબલ-મીનલ જેવા પ્રસંગે કૃતિકાર નિરૂપે તો મૂળમાં એવા પ્રસંગે માટે કંઈ જ ચાવી નથી તેથી તે મૂળને મિનચક્ષાદાર નથી બનતો, એ એનો બચાવ યોગ્ય છે કે નહિ એમ પૂછી શકાય. અને લાગે છે કે માત્ર સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ એટલી છૂટ કર્તાને હોવી જોઈએ; છતાં એટલું ખરું કે કોઈ પણ વિવેકી કર્તા, માનસની અમુક સાધારણીકૃત ભાવના હોય તેને ધક્કો પહોંચાડ્યા વગર પણ આવી માનુષતા અને આવી મહત્તા બન્ને બતાવી શકે ખરો. અને હું માનું છું કે એમ કરતું જ કર્તાને માટે વધુ યોગ્ય છે, કેમ કે સામાન્ય પૃથક્જનમાં, ગીતાના શબ્દોમાં, શુદ્ધિબેદ જન્માવેલા એ અત્યંત હાનિકર્તા છે.

શુદ્ધ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ આ પ્રશ્નની એક બીજી બારીકતા પણ વિચારવા જેવી છે. આપણા આજના સામાન્ય જનની જે ભાવનાઓ બંધાઈ છે તેમાં આદર્શ તરીકે કયા કાળની ભાવના રહી છે ? આ પ્રશ્નને પરાપર તપાસતાં એમ લાગે છે કે આપણા હિન્દુ સમાજની ભાવના અને આદર્શ-નો બહુ મોટો ભાગ, આપણા અતિ દીર્ઘકાળના ૫૮૫૨ પરંપરાયેલા ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મધ્યકાલીન નો બહુ મોટો ભાગ, આપણા અતિ દીર્ઘકાળના ૫૮૫૨ પરંપરાયેલા ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ મધ્યકાલીન કહેવાય તેવા ભાવના અને આદર્શ ઉપર જ ધરાયે છે. આપણા અભ્યાસની પ્રાથમિક ભૂમિકામાં આ મધ્યકાલીન યુગને જ આપણે પ્રાચીનતમ ગણ્યા અને તેથી તેને જ આદર્શ ગણ્યા. પરંતુ છેલ્લાં યાત્રાશીક વર્ષોનાં મંશોધને એટલું તો જરૂર પુરવાર થયું છે કે ભારતની પ્રાચીન ઐતિહાસિક આદર્શ અને ભાવનાના વિકાસમાં એક જ નહિ, બેચાર સ્પષ્ટ સ્થિત્યન્તરો આવી ગયાં છે. વેદકાળની ઐતિહાસિક આદર્શ અને ભાવના ઉપનિષદકાળની ઐતિહાસિક આદર્શ અને ભાવનાથી કેટલાક અગત્યના અંશોમાં જુદી પડી. ઉપનિષદકાળની

સંસ્કૃતિ અને ભાવના, વીરકાળની (એટલે કે રામાયણ-મહાભારતકાળની) સંસ્કૃતિ અને ભાવનાથી એવા જ કેટલાક અગત્યના અંશોમાં જુદી પડતી. તેવી જ રીતે વીરકાળ પછીની ઔદ્યોગિક ધર્મ-થી સંસ્કારિત સ્મૃતિકાળની ભારતીય સંસ્કૃતિ અને ભાવના વીરકાળની પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને ભાવનાથી સારી પેઠે જુદી પડતી. ત્યાર પછીની મધ્યકાલીન ભાવના અને સંસ્કૃતિ મુસ્લિમ આક્રમણ સુધીની વળી કેટલાક અંશોમાં જુદી હતી. અને મુસ્લિમ કાળથી આરબભાષી અને ખ્રિષ્ટીય કાળ પહેલાંની આપણી સંસ્કૃતિ અને ભાવના પણ કેટલાક અંશોમાં જુદી હતી. આમાંથી આ છેલ્લા પ્રકારની સંસ્કૃતિ અને ભાવના ધણુંખરું આજે સામાન્ય પ્રજામાનસમાં પ્રવર્તે છે. અને આ અર્ધા જુદા જુદા સ્થિત્યન્તરોની સંસ્કૃતિ અને ભાવનાના જુદા જુદા અંશોને તદ્દન સ્પષ્ટ રીતે આપણે સમજી શકીએ એટલો બધો આપણો પ્રાચીન ઇતિહાસનો અભ્યાસ થોડો અને મર્યાદાસ્પદ હજી થયો નથી. છતાં આ દરેક સ્થિત્યન્તરના અમુક અમુક વિશિષ્ટ અંશો વિશે ઠીક ઠીક ચોક્કસતાથી મત બાંધી શકાય અને જ્યાં મત ન બાંધી શકાય ત્યાં અટકળ કરી શકાય એટલો બારીક અભ્યાસ આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસનો હવે થવા માંડ્યો છે તેની ના પડાય તેમ નથી.

તો પ્રશ્ન એ થાય છે કે મુસ્લિમ કાળ પૂર્વેનાં ઐતિહાસિક પાત્રોનું નિરૂપણ કરવામાં કતાએ ઉપર લખેલા છેલ્લા સ્થિત્યન્તરમાં બંધાયેલી પ્રજાની ભાવનાને અનુસરવું કે ઇતિહાસપૂત દૃષ્ટિથી પોતાને પ્રાચીન મુસ્લિમ કાળની જે ભાવના ઐતિહાસિક લાગે તેને અનુસરવું? પણ આ છેલ્લી બે ભૂમિકાનો સંસ્કૃતિભેદ હજી આપણને એટલો વિશદ થયો નથી તેથી બીજો દૃષ્ટાન્ત લઈએ.

વસિષ્ઠ-અરુન્ધતી, અગસ્ત્ય-લોપામુદ્રા, જામદગ્નિ-પરશુરામ વગેરે પૌરાણિક પાત્રો છે. આ પૌરાણિક પાત્રો વિશે અદ્યતન સંશોધન મુજબ કેટલીક વાતો ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. આજનાં આપણાં જુદાં જુદાં પુણ્યો તેમ જ મહાભારત, રામાયણ અને અન્ય સ્મૃતિઓને એનાં અન્તિમ આવૃત્તિ-સ્વરૂપો ગ્રંથકાળમાં અર્ધાં હતાં એમ વિદ્વાનોમાં મનાય છે, અને મને પોતાને એ, ધણુંખરું સાચું લાગે છે. અદ્યતન, કેટલાંક પુરાણોમાં તો તે પછી પણ કેટલાંક સંક્રાંતિ સુધી થોડા-ધણા સુધારાવધારા થયા કર્યા છે. પણ, મહાભારત રામાયણ અને પુરાણોમાં જે જે પાત્રોનાં વર્ણનો તથા જે જે આદર્શો, ભાવનાઓ, વિચારો, સામાજિક આર્થિક કે ધાર્મિક માન્યતાઓ વગેરે નિરૂપાયેલાં મળે છે તે, ધણુંખરું ગ્રંથકાલીન પરિસ્થિતિને જ અનુલક્ષે છે એમાં શંકા બહુ ઓછી છે. આમ વસિષ્ઠ, અરુન્ધતી કે પરશુરામનાં પાત્રો પુરાણકાળનાં એટલે ગ્રંથકાળનાં છે એમ મનાય. એવાં પાત્રો વિશે પ્રજા સમસ્તનાં માનસમાં જે આદર્શ અને જે ભાવના બંધાયેલી છે તે આ પુરાણ-કાળનાં જ છે.

છતાં અદ્યતન ઐતિહાસિક સંશોધને બતાવી આપ્યું છે કે પરશુરામ, વસિષ્ઠ આદિ મૂળ ગ્રંથકાળમાં અસ્તિત્વ નહોતાં ધરાવતાં. એમનો કાળ તો ગ્રંથકાળથી સંક્રાંતિમાં જૂનો છે. તો આજના ઇતિહાસ-સંશોધકને પ્રશ્ન એ થાય કે પરશુરામનું ચારિત્ર્ય પુરાણમાં આપ્યું છે તે, મૂળ જે જૂના કાળમાં તેઓ યદ્યં ગયા તે વખતે હશે તેવું જ છે કે કંઈક સુધારેલું વધારેલું છે? લોપામુદ્રા-અગસ્ત્ય આદિ પાત્રો મૂળ તો વૈદિક યુગનાં અમુક સ્થિત્યન્તરમાં યદ્યં ગયાં છે. તો એ કાળની ભાવના અને આદર્શને અનુરૂપ એમનાં ચારિત્ર્ય હોવાં જોઈએ કે પુરાણકાળની

પ્રમુખીય અને ધાર્મિક એવને અર્થે એવો બુદ્ધિબેદ જન્માવવો યોગ્ય નથી એમ જ મને તો સજે છે. હું સમજું છું ત્યાં સુધી આ આખા પ્રશ્નો અતિમ નિષ્કર્ષ આ વાતમાં જ છે. આજની પચાસ-કે સો વર્ષ પછી આખો પ્રગતિ ઉપરના ચિંતન-તરોના બેઠોને સમજતો અને સ્વીકારતો થઈ જાય ત્યારે આવાં ચિંતન-તરોનું સત્ય નિરૂપણ નાટકાદિમાં પણ ભલે કરાય પણ આજે તો રાષ્ટ્રીય દૃષ્ટિએ, ધાર્મિક દૃષ્ટિએ અને સાર્વજનિક દૃષ્ટિએ એમ કેરવાથી અનિષ્ટ જ બપોળે તે સ્પષ્ટ છે. પ્રગતિમાનસને કેળવવા માટે સર્જક સાહિત્ય જેમ એકઃ અત્યંત પ્રયોજનશીલ છે તેમ એની એવી યોગ્યતા માટેની કેટલીક મર્યાદા પણ છે, તે આપણા સંજ્ઞાકાળે સ્પષ્ટ સમજી લેવી જોઈએ. એક આખી પ્રગતિ આદર્શ અને ભાવના સાથે અખતરા ન કરી શકાય. અખતરા કરવા હોય તો પહેલાં દૂર સમજામાં જ કરાય અને જેમ જેમ એ વધુ અને વધુ સ્વીકાર્ય બનતા જાય તેમ તેમ જ (અને તે પહેલાં નહિ જ) એવું ક્ષેત્ર વધારતા જવાય કરેલાં નિર્મળ પાણીને ડહોળનારની જવાબદારી અત્યંત મોટી અને વિકટ છે.

આ આખા ય પ્રશ્નની સંકુલતામાં એક ખીજ તત્ત્વથી વધારો થાય છે. આજનો સર્જક પૌરાણિક કે ઐતિહાસિક પાત્રોનું સર્જન કરવા જાય છે, ત્યારે જેમ એક બાજુ એ વધુ પડતો ઐતિહાસિક સત્યને વળગવા જાય છે તેમ ખીજ બાજુથી એ પોતાના ઐતિહાસિક પાત્રને પોતાના જમાનાના રંગે, થોડું ઘણું પણ રંગી દે છે. અને શુદ્ધ ઐતિહાસિક દૃષ્ટિને વળંગવાથી સામાન્ય જનમાં બુદ્ધિબેદ થતો હોય તો તે ભલે થાય એમ દલીલ ખાતર સ્વીકારીએ તો પણ, આ અર્વાચીનતા તો કોઈ રીતે સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. આપણે કબૂલ કરીએ કે સુકન્યાને વૃદ્ધ અર્ધન તરફ કંટાળો આવ્યો હશે, યુવાન સ્વરૂપવાન અધિનોને જોઈ એવું મન ચલિત થયું હશે, પણ એના એવા વિચારોને જે રીતે મુનશી નિરૂપે છે તે રીતે એટલી સ્પષ્ટતાથી, એટલી પૃથક્કરણ-શક્તિથી, એટલી હૃદયોર્મિથી અને અઘનન લાગે તેવી દલીલસરસીથી એ સમજી શકી હશે અને બક્ત કરી શકી હશે એમ આપણાથી કેમ કહી શકાય? સામાન્ય જનને અને વિદ્વાનને પણ જો એમ લાગી જાય કે આ દલીલોમાં અને ભાષામાં નરી અર્વાચીનતા જ છે તો તેમાં દોષ ન ગણાય અને ઉપર જે ચિંતન-તરોના યોગ્ય નિરૂપણની વાત લખી છે તે તો તાત્ત્વિક છે અને એની આટીઘૂટી બધાથી સમજાય પણ નહિ, પણ આ અર્વાચીન યુક્ત્યાદિથી ઉદ્ભવતું આધુનિક વાતાવરણ આવા ઇતિહાસમૂલક સર્જક અંશોમાં ખરું અનિષ્ટ ઉપજાવે છે.

આ દૃષ્ટિએ મુનશીની ઐતિહાસિક કૃતિઓમાં આવું અર્વાચીન માનસ દેખાઈ આવે તેવું છે. અને એની કૃતિઓ સામે વિરોધ કરવાનું જો કોઈ મોટામાં મોટું અને ખરું કારણ હોય તો તે આ જ છે કે એ પૌરાણિક પાત્રોના માનસને અર્વાચીન દ્રમે નિરૂપે છે. યુગવન્તરાય આચાર્યની ઐતિહાસિક કૃતિઓમાં પણ આ અર્વાચીન માનસ ક્યારેક દેખાઈ આવે છે. પણ મેઘાણી, ધૂમકેતુ, યુનીલાલ શાહ આદિની કૃતિઓમાં, લેખકના સયમને લીધે કે એની જાગરુકતાને લીધે, એવું

૭. નો આણુ સત્ય સર્જનાત્મક કૃતિઓમાં સામાન્ય જનને સમજાવવું જ હોય અને છતાં બુદ્ધિબેદ બને તેટલો ઓછો ઉપભવો હોય તો એના માગ એ છે કે તે તે કાળને લગતાં કાલ્પનિક કથાનકોવાળાં પુસ્તકો લખવા અને ઐતિહાસિક કે પૌરાણિક પાત્રોને એમાં ન નિરૂપવાં.

અર્વાચીનત્વ ખાસ દેખાતું નથી અને પ્રાચીન ઇતિહાસ ઉપર લખાયેલી આવી કૃતિઓમાં આર્થ-ભાવનાનું નિરૂપણ લેખકો કુશળતાથી કરે છે.

આવી રીતે, આ ચાળીસ વર્ષના આપણા સાહિત્યના વિકાસને અન્તે સરવૈયું કાઢતાં, આપણા અત્યારે શિષ્ટ અને લખ્યપ્રતિષ્ઠ ગણાય તેવા લેખકોમાં જુદી જુદી રીતે જુદા જુદા વિચારો-માં આર્થભાવનાનું જ તત્ત્વ પ્રધાન દેખાય છે. અને હું ‘ધારું છું’ કે હવે આપણા સાહિત્યમાં આ આર્થભાવના દૃઢ થઈ ગઈ છે તેથી એની મંગલમયી દૃષ્ટ્યાણી પ્રેરણા આપણા હવેના લેખકોમાં ચાલુ રહેશે. અલ્પજ્ઞ તરણ લેખકોમાં નવા વિચારની અને પશ્ચિમની અસર દેખાય છે. પ્રાચીન આર્થભાવનાના કેટલાક અંશો આજે લોપાવા પણ માંડ્યા છે. અને એ લોપ આપણા શિષ્ટ લેખકોને દુઃખનો વિષય પણ થયો છે. ‘સુકુન્દરાય’માં દ્વિરે વડી જતી આર્થ કુટુમ્બસંસ્થાને અનુશેષે છે. તો ‘સોરઠ તારાં વહેતાં પાણી’માં મેઘાણી વડી જતી તળપદી સંસ્કૃતિનું સુંદર ચિત્ર આપે છે. ધૂમકેતુ ‘લૈયાદાદા’ વગેરેમાં દયા, અનુકમ્પા, સહાનુભૂતિ વગેરે ભાવો આપણા જાહેર જીવનમાંથી અને અધિકારી જીવનમાંથી જતા રહે છે તેનો શોક કરે છે, તો લવાનીશંકર વ્યાસ ‘ધીમું’ જોર’માં નવી આવતી યાત્રિક સંસ્કૃતિ માટે સમાજમાનસમાં કેવો સાહજિક વિરોધ અને અવિશ્વાસ હોય છે તેનું દર્શનનું નિરૂપણ કરે છે.

આમ આપણી આર્થસંસ્કૃતિના જે કેટલાક અંશો હુત થતા જાય છે તેની નોંધ આપણા લેખકોએ લીધી જ છે. આમાંથી કેટલાક અંશો આપણા સમાજ પાછા અપનાવવા માંડ્યો છે, અને બાકીના જે હુત થયા છે તેની જગ્યાએ નવી સંસ્કૃતિના અંશો આવ્યા છે અને એ નવા અંશોનું નિરૂપણ પણ આપણા સાહિત્યમાં થયા કરે છે, છતાં સમગ્ર દૃષ્ટિએ પશ્ચિમની નવી અસરના જે અંશો છે તેની ઉત્કટતા ગણાઈ જાય અને એ પ્રાચીન આર્થભાવનાને સંગત થઈ રહે એટલી આર્થભાવનાની અસર આપણા શિષ્ટ લેખકો ઉપર પ્રવર્તે છે એમ મને લાગે છે.



કાલિદાસની નાટ્યભાવના

સંસ્કૃત ભાષામાં ધણાં નાટકો છે. નાટ્યશાસ્ત્રનાં પુસ્તકો પણ છે. પણ આપણી નાટ્યભાવના શી હતી તેનું યથાર્થિત વર્ણન કોઈ પણ રચણે મળતું નથી. એ ખોટા પૂરવાને, કાલિદાસનાં માલવિકાગ્નિમિત્રમાથી નીચેના શ્લોક ઉપરથી નિષ્પન્ન થતી નાટ્યભાવના અહીં રજૂ કરે છું. માલવિકાગ્નિમિત્રમાં પહેલા અંકમાં ગણદાસ કહે છે :

કામં ચલ સર્વસ્યાપિ કુલવિદ્યા बहुमता । न पुनरस्माकं नाटयं प्रति मिथ्यागौरवम् । तथा हि ।

देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं कर्तुं चाक्षुषं
रुद्रेणेदमुमाकृतम्यतिकरे स्वाप्ते विमर्षं द्विधा ।
त्रैगुण्योद्भवमन लोकचरितं नानारसं हरयते
नाटयं भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधा एकं समाराधकम् ॥ ४ ॥

અર્થાં કરવાની સગવડ પડે માટે એનું ભાષાન્તર આપું છું :

પોતાપોતાની કુલવિદ્યા પર આદરભાવ સૌને હોય, તેા પણ નાટ્યભાવના એવી મહાકલા માટેના પક્ષપાત વધુ પડતો ના જ કહેવાય, કેમકે

શાર્દૂલવિકીરિત

દેવોનો મુનિયો ગણે પ્રિય મખ પ્રત્યક્ષ આ નાટ્યને,
એકાગ્રિ વિહરન્ત તે શિવશિવા મૂર્તિ દ્વિધા નાટ્યનીઃ
અર્થાં ભિન્નગુણી ય એ રસલસી દેખાડતું લોખનીઃ
ને લોકો મુચિભિન્ન, તે ય બહુધા રાચન્ત એ એકમાં.

(કોર)

આમાં ગણાવેલાં નાટ્યનાં લક્ષણો નીચે પ્રમાણે છે :

(૧) દેવોનો પ્રિય પ્રત્યક્ષ મખ. (૨) શિવશિવાની દ્વિધા મૂર્તિ રૂપ. (૩) ભિન્નગુણી અથવા ત્રૈગુણ્યોદ્ભૂત. (૪) લોકની અર્થાં દેખાડતું. (૫) રસલસી (અર્થાં), (૬) ભિન્નગુણી લોકો આ એકમાં રાચે છે. આ છ લક્ષણોથી કાલિદાસે પોતાની નાટ્યભાવના વ્યક્ત કરી છે. એ દરેકનો અર્થ જરાયર સમજી લઈએ.

(૨) શંકર-પાર્વતીનાં સરીર વચ્ચે અદૈત છે. એવાં શિવ-પાર્વતીએ આ નાટ્યને એ રીતે

વહેંચી લીધું છે. શંકરનું નૃત્ય તાણવનૃત્ય કહેવાય છે અને પાર્વતીનું લાસ્ય કહેવાય છે. એક ઉત્તમ, ખીજું કોમળ. આમ ઉત્તમ અને કોમળ હલનચલનયુક્ત નૃત્ય તે નાટ્યનું પહેલું પગલું. આપણે ત્યાં નાટ્યનું પહેલું સ્વરૂપ નૃત્ય, ખીજું સ્વરૂપ નૃત્ય અને ત્રીજું સ્વરૂપ નાટ્ય ગણાય છે. આમ આ ખીજું વિશેષણ નાટ્યને એના મૂળ સ્વરૂપ સાથે જોડી દે છે. વળી ખીજું પણ ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે સંસ્કૃત નાટકો આજે આપણે વાંચીએ છીએ ત્યારે તેમાં નૃત્ય કે નૃત્યનો ઝાઝો ભાગ હોય એવું લાગતું નથી, પણ એની પ્રશંસા થતી અને તેટલાં નૃત્ય-નૃત્ય એમાં બેળાવવામાં આવતાં.

“(૫) રસનિર્મીયમી (નાનારસ) : પછી ‘નૃત્યમાથી વિકસતાં નાટ્ય જન્મ્યું’, ત્યારે એમાં અભિનય લાગ્યો. અભિનયથી વિવિધ રસોનું આલેખરણ શક્ય બન્યું. આમ નાટ્યમાં નૃત્યનાં, નૃત્યનાં અને અભિનયનાં બધાં તરવો મળી ગયાં. નર્તકી સમાજ સન્મુખ આવી નાચે અને નાચતા અનુક્રમિત ના બાવ પોતે અનુભવે અને સામાને અનુભવાવે તે નાટ્ય આમાં અભિનયને પૂરો અવકાશ મળે.

“(૬) અર્થોપદેશ (ચંદ્રેશ) શબ્દનો સમજ લઈએ. આમ અભિનયવિષયક કલા ખીલતાં ખીલતાં નાટ્યસ્વરૂપે પહોંચી, પણ એક ખીજી કલા પણ ખીલતી હતી. એમાં એક માણસ ખીજા કોઈનું રૂપ લઈને એ ખીજા માણસ જેવું વર્તન સમાજ પાસે કરી બતાવતો એક નટ રામનો પાક લે અને રામના જેવું વર્તન કરી બતાવે એવું વર્તન કરી બતાવવામાં એ નાટ્ય નામે ઉપર (૫) મા ગણાવેલ કલાનો, ત્રણેપૂરો લાભ લેતો. આમ કોઈ ખીજાનું રૂપ લઈ અભિનય દ્વારા એના પાક સંપૂર્ણ ભજવી બતાવેલો એ કલાને પણ કાવિદાસના સમયમાં નાટ્ય શબ્દથી ઝોળખાતા, પણ પાછળથી દરરૂપના જમાનામાં એ કલા રૂપે શબ્દથી ઝોળખાવા માંડી આમ જેને આપણે રૂપક (rūpaka) કહીએ તેના ક્રમી, ખીલેલી, કલાને કાવિદાસ નાટ્યશબ્દે ઝોળખાવે છે.

(૧) દેવોનો પ્રિય મખ : આ કલાને કાવિદાસ દેવોનો પ્રિય મખ કહે છે. દેવોને પણ આ કલા પ્રિય છે. પ્રિય કરતાં પણ મૂળનો શબ્દ કાન્ત વધુ ભાવવાચક છે. મનુ હરણ કરી લે એવી કલા તો આ જ. માણસો ખીજા યજ્ઞો કરી કરીને દેવને ભવે રીઝવે, પણ આ નાટ્યપદ્ય જો માણસો કરે તો દેવો આનન્દથી એ માણવાને આવે, અને જે કથાર્થી દેવો ખુશ થાય તેનાથી માણસો ખુશ થાય તેમાં નવાઈ જ થી, માટે (૬) માં વિષ વિષ, ટુચિનાળા બધા લોકોને આનન્દ આપનાર જો કોઈ એક સાધન હોય તો તે જ છે, એમ કહ્યું છે. કલા વિશે પણ માણસોના મન ભિન્ન ભિન્ન હોય છે, પણ ગમે તેવી ભિન્ન પ્રકૃતિનો માણસ હોય, નાટ્યના કાન્તત્વ વિશે તો કથાર્થ ભિન્નમન નથી. સહુ એકસરખાં એનાંથી ખુશ થાય છે.

(૪) આમ આ નાટ્ય નામે કલાની ઉત્પત્તિ અને વિકાસ સમજતી એનું વ્યાપકત્વ અને એની-સર્વશ્રેષ્ઠી, ઉપયોગિતો સમજતી પાછી એનું સ્વરૂપ કવિ સમજાવે છે. એમાં લોકચરિત આની શરૂઆતપણે કે કદીએ કદીએ કે આવી જાતની કલા જીવનનું તાદરશ પ્રતિબિંબ પાડે છે. કાવિદાસ રૂપ એ જ શબ્દ છે. નાટ્યના વસ્તુનો પ્રેક્ષક જીવન જોઈને વિશાળ છે. જીવનનો કોઈ પણ પ્રેક્ષક નાટકને માટે અગમ્યમણી નથી જેમ જીવનમાં જો માણસ માનસિક ભાવો અનુભવે છે (સૂત્રાર વીર આદિના) તેમાંથી કોઈ પણ ભાવ નાટકને માટે યોગ્ય જ છે તેમ લોકજીવનનો કોઈ પણ પ્રેક્ષક એમાં વસ્તુ માટે ચેતન્ય જ છે. એવું જોઈએ કે રત્ન ઉપજાવે એવો

પ્રભંગ હોય-નાટકમાં નિરૂપણ માટે એ બન્ને સરખા થાય છે. આમ નાટકના વસ્તુનો પ્રદેશ જીવન જેટલો વિશાળ અને માનવમાનસ જેટલો વિવિધતાભર્યો છે.

(૩) લિખ્યુણી (લ્યૈગુણ્યોદ્ભવમ્) : જગતના વ્યવહારની સમગ્રતા સત્ત્વ, રજસ અને તમસ નામે ગુણોથી જળવાઈ છે. બીજી રીતે કહીએ તો જગતમાં સાત્ત્વિક, રાજસી અને તામસી માણસો રહે છે. આ મનુષ્યસ્વભાવનું જ વિકાગીકરણ છે. આમ નાટકનો ઉદ્ભવ મનુષ્યસ્વભાવમાં જ છે, તેથી એમાં કોઈ પણ સ્વભાવનું નિરૂપણ થઈ શકે. આથી સમજી શકાય કે નાટકમાં માત્ર ઉચ્ચ 'વર્ણનું' જ (રાજા વગેરેનું) ચરિત હોય એમ ન ગણાવું. એમાં તો ઋષિમુનિ, રાજામહારાજા અને 'લુપ્તમાલક'ગાનું ચરિત પણ આલેખી શકાય. આપણું નાટક આમ જીવનવિશાળ વસ્તુ સ્વીકારે છે. માનવાર્થિવિશાળ માનસનિરૂપણ સ્વીકારે છે અને માનવસ્વભાવવિશાળ પાત્રાલેખન સ્વીકારે છે, આથી વિશાળતર કલ્પના કરી હોય ? કાલિદાસ જો લોકચરિત સુધી જ અટકી ગયા હોત અને હેરાલાં ખે વિશેષણો એણે જો ન ગણાવ્યાં હોત તો એની નાટ્યભાવના એટલી આકર્ષક ન બનત. પણ લોકચરિતને 'માનાસ' અને 'લ્યૈગુણ્યોદ્ભવમ્' કહીને એણે નાટ્યભાવનાને ખૂબ વેટલી વિશાળ બનાવી છે. અને એમ કરતાં નાટ્યની દિશાથી પણ સમગ્રની દીધી છે. જેમ આજીર્ણતની ઉત્પત્તિ ત્રણ ગુણોથી થાય છે તેમ નાટક પણ એ જ ગુણોસાંધી થાય છે. આમ નાટક જગતના સ્વરૂપનું જ છે.

હિન્દુ નાટક, આવી રીતે, મનુષ્યસ્વભાવનું પ્રતિબિંબ પાડવામાં માનવું તેથી એની અંદર વસ્તુવેગ (action) ઓછો રહે એમાં નવાઈ નથી.

અનંતઃકરણપ્રવૃત્તિનું પ્રમાણત્વ

શકુન્તલના પાંચમા અકમાં ન્યારે શકુન્તલા વિશે 'જીઓના અસિદ્ધિપદ્ધત્વ' (વણશીખની નિપુણતા)ની વાત રાજ કરે છે ત્યારે શકુન્તલાને પુરુષપ્રકોપ લક્ષણી બિંદે છે અને એ કહે છે.

‘અનાર્થ, આત્મનો હૃદયપ્રભાવને પરચસિ ?’

(—અનાર્થ, પોતાના હૃદય ઉપરથી અનુમાન કરીને જુએ છે ?)

એના ઉત્તરમાં રાજની જે ઉક્તિ કાલિદાસે આપી છે તેના બે ભાગ છે, એક આત્મગત અને બીજો પ્રકાશ. આત્મગત ભાગ આમ છે :

‘સ દિગ્ધણ્ડિર્દિઘાંકુર્વન્નકેતવર્ધવાદ્યા દેવોદસ્યતે’

(—મારી છાદિ સદેહમાં નાખી દેતો ભણે અકષપ એનો કોપ દેખાય છે.)

પ્રકાશ રીતે કહેશે ભાગ આમ છે.

‘ભદ્રે, પ્રાપ્તિ દુષ્યન્તસ્ય અસ્તિત્વ, તથાપીદં ન લક્ષ્યે’

(કમ્પાણી, પ્રસિદ્ધ છે દુષ્યન્તનું અસ્તિત્વ, છતાં ય આ લક્ષમાં તથી આવતું.)

આ ઉક્તિઓની થોડીક ચર્ચા કરવાનું અહીં ધાર્યું છે એમાં સમાવેલા મુદ્દાઓને વિકસાવવાનું ભવિષ્ય ઉપર જ રહેલા દર્શને અહીં અછડતી ચર્ચા કરી શકાશે કાલિદાસે પાંચમા અકમાં દુષ્યન્તનું પાત્ર આદર્શ રાજના ચારિત્ર્યની દૃષ્ટિએ ધણુ છે દુષ્યન્ત આદર્શ રાજ છે અને એણે આદર્શ રાજ તરીકે વર્તવું જોઈએ એમ કાલિદાસે જુદાં જુદાં પાત્રોના મુખેથી આ અકમાં બારવાર સ્વચ્છા કર્યું છે કનુષ્ઠી (શ્લોક ૪૫), જાનને વૈતાનિડો (૭૮), શાર્કેશ્વ (૧૨), પ્રતિહારી (એની એક ઉક્તિઓ) અને રાજ પોતે (૬ અને ૯) આ વાતને પોતાના જ્ઞાન દ્વારા રખે કરે છે. આથી દુષ્યન્તનું શકુન્તલા તરફનું આચરણ આદર્શ રાજના ધર્મની દૃષ્ટિએ જ આપણે પરીક્ષવું જોઈએ એમ ભણે કે કાલિદાસ કહે છે. અને એ આદર્શ રાજધર્મની દૃષ્ટિએ દુષ્યન્તનું આચરણ આ અકમાં અત્યુચ્ચ કક્ષાએ પહોંચ્યું એવી પ્રતીતિ પણ આપણને થાય છે.

આ એના આદર્શ ધર્માચરણમાં ઉપર ઉતારેલી ઉક્તિઓ જરાક સંદેહ ઉપજાવ કરતી લાગે છે. પરિસ્થિતિ આમ છે જેનો પુરુષપ્રકોપ પરકાશએ પહોંચ્યો છે એવી શકુન્તલા, પોતાના અનંત-કરણના બિંદાનુભાવી ન્યારે ‘અનાર્થ’વાળી ઉક્તિ બોલે છે ત્યારે એની અસર રાજના અનંત-કરણ

ઉપર સર્વોદ થાય છે. માનસશાસ્ત્રનો તત્વસ્પર્શી અભ્યાસી કાલિદાસ, રાજનાં મન ઉપર યએલી આ અસર, માત્ર અર્પણાત રહી છે એમ નહીં, સંપ્રતાત પણ બની છે એમ રાજની 'સંદિગ્ધ-ભૂતિ' મામ્ 'વાળી ઉક્તિથી સ્પષ્ટ કરે છે. રાજની અર્પણાત ઉક્તિ ઉપરથી મારા મનમાં એક તાત્ત્વિક પ્રશ્ન ઊભો થાય છે.

રાજ પોતાની આત્મમત ઉક્તિમાં સ્વીકારે છે કે શકુન્તલાનો આ કૃત્રિમ પ્રકાપ પોતાના મનમાં સંદિગ્ધ જન્માવે છે શકુન્તલાની વાત ખોટી નથી પણ માચી છે એવો સંદેહ એને જાગે છે. અત્યાર સુધી તો, જરાક જેટલા વિચાર વગર પણ રાજએ શકુન્તલાને અશક્તિપદ્મવાળી કમારી સ્ત્રી ગણી છે આ ઉક્તિમાં એના મનમાં સંદિગ્ધ ઊભો થાય છે કે એની વાત ખોટી નથી, પણ સાચી છે, છતાં મનમાં ઉદ્ભવેલા આ સંદેહને અવગણીને પ્રકાશ રીતે તો એ એનો તિરસ્કાર જ કરે છે.

આગળ, પહેલા અંકમાં જ્યારે સંદિગ્ધુદિનો આવો જ પ્રશ્ન ઊભો થયો હતો ત્યારે રાજએ અનંત કરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણરૂપ ગણી હતી. શકુન્તલા ક્ષત્રપરિમહક્ષમા છે કે નહીં એવો સંદેહ જ્યારે એના મનમાં ઊભો થયો હતો ત્યારે, 'મારું અનંતકરણ એના તરફ આકર્ષાય છે અને આવા સંદેહ-પદ વસ્તુમાં અનંતકરણપ્રવૃત્તિ પ્રમાણરૂપ ગણાય' એમ ફલીલ કરીને રાજએ નિર્ણય કર્યો હતો કે શકુન્તલા 'અર્મશય ક્ષત્રપરિમહક્ષમા' છે.

અહીં પ્રશ્ન એ થાય છે કે આ પાંચમા અંકમાં પણ જ્યારે ઉપર પ્રમાણનું સંદેહપદ વસ્તુ ઊભુ થયું ત્યારે કુબ્ધન્ટે અનંત કરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણને કેમ સંભાળ્યું? પણ નહીં? ખુસ્તી રીતે એ શકુન્તલાનો તિરસ્કાર જ કર્યો કરે છે અને 'એ જૂઠી છે, કમારી છે' વગેરે કલા કરે છે : છતાં, કવિ ખતાવે છે કે આ સ્થળે એનું અનંતકરણ, 'શકુન્તલા સાચી છે અને તું ખોટો છે' એમ એને કહે છે. આવી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે છતાં કાલિદાસ રાજને પોતાની અનંત કરણપ્રવૃત્તિ અનુસાર નથી વર્તારતો એનું કારણ શું છે? આ સ્થળે પણ અનંતકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ માનીને રાજ વડે શકુન્તલાનો સ્વીકાર કવિ કરાવી શકત, છતાં એણે એમ કહ્યું નથી. તો, શું અનંતકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણત્વની જે વાત પહેલા અંકમાં લખી છે તે માત્ર સગવડ પૂરતી જ છે એવી શકા આપણને થાય : પણ એમ નથી.

પહેલા અંકમાં અનંત કરણપ્રવૃત્તિની વાત કરતાં કવિએ 'સત્તામ્' શબ્દ વાપર્યો છે. આ જાતનું સૂક્ષ્મ પ્રમાણ તો જે 'સત્' હોય એના વિષયમાં જ યોગ્ય ગણાય એમ કવિએ ત્યાં કહ્યું છે.

૧. અંક ૧. સ્લોક ૧૯*

નિશક તે ક્ષત્રિયક્ષત્રચોઅ છે,
જે આર્થ માડું અબિલાષી છે મન;
સન્તોની શકોચિત વસ્તુઓ મહા,
પ્રમાણ અનંત કરણપ્રવૃત્તિઓ.

પહેલાં અંકમાં રાજ્ય 'સત' હોતો એમ કહી શકાય, પણ આ અંકમાં પણ એ 'સત' રહ્યો છે એમ કહી શકાય? પહેલાં પણ અંકમાં કવિ રાખેલો પ્રેમની નીચી કક્ષાએ—માત્ર સ્થૂળ ઇન્દ્રિય-વૃત્તિની કક્ષાએ—વિહરતો થતાંયો છે, એ ચિંતણી કવિ, એટલા પુરતું એનું 'સત' ત્વ હીન બને છે એમ સૂચવે છે અને એ હીન સત્ત્વને પરિણામે કવિએ અહીં એની પાસે અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણની વાત કરાવી નથી એમ એક દષ્ટિએ કહી શકાય, પણ સત્ત્વે જ સંદેહપદ વરતુમાં અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિનું પ્રમાણ ચોખ્ખું છે અને અસત્ત્વને નહીં એમ કહેવાને કવિએ એમ પણ નથી સૂચવ્યું કે અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ તો બંને પ્રકારના લોક/ગણી શકે છે; પણ સત્ત્વ હોય તો જ એની અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિ ચોખ્ખી પ્રમાણ ગણાય, અસત્ત્વ હોય તો નહીં? એટલે રાજ્ય અહીં આ પાંચમા અંકમાં હીનસત્ત્વ બન્યો છે છતાં અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને પ્રમાણ ગણી તો શકત, (એની ચોખ્ખતાં ચોખ્ખતાંને પ્રમાણ ગણી છે,) છતાં કવિએ એમ કહ્યું નથી એટલું જ નહીં, અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના પ્રમાણની વાતનું સ્મરણ પણ રાજ્ય પાસે કરાવ્યું નથી એનું કારણ શું ?

અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના શુદ્ધ સ્વરૂપને ઓળખવાને મોટે નિર્મળ અનાવિદ્ય શુદ્ધિની આવશ્યકતા છે; પહેલાં અંકમાં જે પરિસ્થિતિ છે તેમાં શુક્રાન્તકાલરૂપના પ્રેમનો ઉદ્ભવ રાજ્યના મનમાં જરૂર થયો છે, પણ એ આવેશની કાટિએ પહોંચે નથી; જો રાજ્ય એ વખતે આવેશમાં હોત તો એની શુદ્ધિ અનાવિદ્ય કે પ્રાર્થના રહી શકી ન હોત. પણ એ આખો પ્રસંગ, બધી ઉક્તિઓનો પૂરો અભ્યાસ કરીને વાંચનારને જણાય કે એ (પહેલાં અંકની) આખી પરિસ્થિતિમાં રાજ્યને ધીરતાનો ત્યાગ કર્યો નથી, તેથી એની શુદ્ધિ નિર્મળ રહી શકી છે અને તેથી પોતાની અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિના શુદ્ધ સ્વરૂપને એ પ્રમાણી શકે છે.

જે 'એવું' શુદ્ધિવૈમલ્ય આ પાંચમા અંકમાં પણ ઉપસ્થિત છે એમ આખરું કહી શકીશું? મને લાગે છે કે ઉપર જે ઉક્તિઓ ઉલ્લેખી છે તે પ્રસંગે રાજ્યની શુદ્ધિ અનાવિદ્ય નિર્મળ રહી શકી નથી. પોતે આદર્શ રાજ્ય છે, આદર્શ રાજ્યમાંનું પાંચમું કરનાર છે એવું અહીં, બસે અસપ્રજાત રીતે, પણ રાજ્યના માનસને આવરી લે છે એમ કાલિદાસ સૂચવેલો છે. 'ભદ્રે, પ્રસિદ્ધ કૃત્યજ્ઞસ્ય ચરિતમ્ વાણી ઉક્તિમાં મને આ અહમ્ દેખાય છે. એ અહમ પાંચમા અંકની રાજ્યની પછીની ઉક્તિઓમાં વધુ દઢ બને છે. એ અહમના અંકમાંથી એની શુદ્ધિ સ્પષ્ટ અને નિર્મળ રહી શકી નથી અને એ અસ્પષ્ટતા અને અનિર્મળતાને પરિણામે જ કાલિદાસે રાજ્યને અન્તઃકરણપ્રવૃત્તિને અનુસરતો કે સ્મરતો પણ વર્ણવ્યો નથી એમ હું ધારું છું. એટલા માટે જ આ આખા અંકમાં પહેલેથી જ રાજ્યના આદર્શ ધર્મ ઉપર કાલિદાસે વારંવાર ભાર મૂક્યો છે,

(સંસ્કૃતિ, કે. ૧૯૪૭)

કલામાં ધ્વનિ

કઈક ચિત્રો એવાં છે છુવો શતધાર ભે,
ફરી ફરી અને તાજ રંગો બૂંસાય ન રેખ કો :

(ગભેન્દ્ર)

કેટલાક ચિત્રો ભેતાં જ મન ઉપર કોઈ અકથ્ય ઊંડી છાપ પડે. હૃદય અનુભવી શકે પણ શુદ્ધિ તે અનુભવનું પૃથક્કરણ ન કરી શકે એવી મૂઠ માનસપ્રવૃત્તિ કેટલીક વાર મનુષ્ય અનુભવે છે. રંગની ભભક હોય, પ્રભાવનું રસિકત્વ હોય અને ઉઠાવનું લાલિત્ય હોય ત્યાં આકર્ષણ તો થાય પણ હૃદય થીજ ન જાય ફરી ફરી ઉઘાડીને ભેવાનું મન થાય એવા ચિત્રો તો વિરલ હોય. ‘કુમાર’ના ૯૪ માં અકર્માં છપાએલ રસિકવાલ પરીખનું ‘આરામગાહ’ આવું એક વિરલ ચિત્ર મને, લાગ્યું છે.

ચિત્રની ચમત્કૃતિ તેના રંગની ભભકમાં નથી, તેમાં તો યાયાપ્રકાશના માત્ર કાળાઘોળા રંગો જ છે : પ્રભા કઈ એવો રસિક નથી કે ભેનારની રસિક^૨ વૃત્તિ ઉત્તેજાય. તેમાં કોઈ મરેલાની આરામગાહ છે લાલિત્યનો ઝળહળાટ તેમાં નથી, તેમાં તો સાદાઈ છે. છતાં અકથ્ય ભાવો હૃદયમાં જગાડવાની શક્તિ તેમાં છે. તેમાં જે છે તે તેનું બન્ધ, શાન્ત, એકલ વાતાવરણ ઉજ્જડ વગડો ચીતરાયો નથી, પણ નિર્જન વનપ્રદેશની મધ્યે કેમ જાણે એકલો જ સોળતી હોય તેવો ઘેઘૂર ધટાવાળો વડલો પોતાની કાળજૂની છાંય ઢાળી રહ્યો છે. નથી ત્યાં કોઈ પંખી કે નથી કોઈ પ્રાણી. માનનીય તો પૂછવું જ શું ? છે માત્ર ધાટા ઊગતા જતા વૃક્ષભરાવમાં ‘અર્ધ’-ઠંકાએલ, વડલાની વડવાઈથી વીંટળાતી એક પત્થરની કબર ચિત્રની શાન્તિ એટલી તો અનુપમ છે, એટલી તો હૃદય-વેધક છે કે ચિત્રની પાછળ રહેલો પ્રાણ નજર સમીપ ખડો થાય છે.

૧. બધી કયા, તેના તાત્વિક સ્વરૂપમાં, અગત છે. લોકો સ્થિતરૂચિ રહેવાના જ, ન્યા સુધી કિંમ માનસ રહેવાનું ત્યા સુધી વ્યક્તિએવતું માનસિક બધારણ ભેતા, કયાના સૌન્દર્યવત્ત્વનાં સર્જન તેમ જ શુદ્ધિ વૈયક્તિક જ રહેવાના અમર અકલાંગો બતાવતું માનવ-માનસ જગતના મનુષ્યો નેટલી વિવિધ છાપો ધરાવે છે. તેમાં દરેક કલારૂપ દરેક ભોક્તાને ગમે જ તેવું ન બને મારા મન ઉપર એક ચિત્ર નેટલી જોડી અસર કરે તેટલી જ જોડી અસર તે બીજાના મન ઉપર ન પણ કરે

૨ સામાન્ય અર્થમાં આ સજ્ઞ અહીં વાપર્યો છે. તાત્વિક દષ્ટિએ તો આ ચિત્ર એકો રસ ઉત્પન્ન નથી કરતું. પણ શૃંગાર અને આનંદની સાથે જ ‘રસિક’ રાન્દોનો સજ્ઞ સામાન્ય રીતે બધાયે તે અર્થમાં અહીં તેનો વપરાશ છે બાકી મન જે નુદા નુદા ભાવો, રતિ, ક્રોધ, વગેરે અનુભવે તે બધામાંથી નુદા નુદા રસો નિષ્પન્ન થાય છે એવું આપણે તો ન્હોતા કાળથી માનીએ છીએ જ ને ?

પ્રથમ પુછાય છે " આ કગર નીચે કેણ સવું છે ? " અને આ કક્ષાએ, આ ધ્વનિગર્ભિત પ્રથમ 'કાઈનો લાકવાયો' જેટલો જ મનવેધી અને આકર્ષક બની જાય છે.

આવું જ શાન્ત એક ખીલું ચિત્ર પણ આ સમર્થ ચિત્રકારે આપણને આપ્યું છે 'કુમાર'ના ૯૧ માં અકમાં 'નાગપૂજા' નામે એક રમ્ય ચિત્ર છે. પડતી સાજના ઝાંખા ઝોળા આખા ચે ચિત્રને ઠરણઠપિ રજે છે અને સધ્યાની રમ્ય ઠરણતાભરી સુરખીમાં ધીરગભીર વડવાતુ એક જામર થડ દેખાય છે. યડને ઓથે બેખેંદર ઉપર, સપકૃતિઓ ઝીનરી છે અને ઊંચીનીચી જમીન ઉપર વડનાં મૂળની અનિયમિત રેખાઓ પાસે એક નિર્દોષ કન્યા નાગદેવની પૂજા કરી, હાથ ભેડી રહી છે. પાસે પૂજાયાળ પંડચોંછે બસ, ચિત્રસામગ્રી આટલી જ છે પણ જે ઊંડા અને ઠરણ-ગર્ભ સરકાર આ ચિત્ર એન ઉપર પાડે છે તે ચિરંજીવ નીવડે છે.

ચિત્રમાં જ વ્યાખ્યાનને એવું નથી. દેખીતા શાંત પ્રમંગમયી પણ કોઈ એવી જોડી ટાપ જોડે, જે હૃદય ઉપર સ્પર્શોટ લાગી જાય, એવું સાહિત્યમાં અને જીવનમાં પણ બને.

નહાનાવાહ દિવિની 'પાખડીઓ' આ ગામની એક રસિકાની વાત છે એમ તો એ ચૌવનમદના મુશ્મને મલકારતી પણ નહિ, પણ એક દિવસ સહિયરો કામમાં હતી અને તે એકબીજા ગામ બહાર ફૂંચે જળા સરવાળાઈ. ધડો પૂછો, જળા સરવાળા, ધડો બહાર આવ્યો. — આ બંધી નિર્દોષ કિયાઓ વચ્ચે આ યુવતીનું સૌન્દર્ય અપ્રતિમ ખીલી ઝીકળ્યું હતું. બરાબર તે જ વખતે એક પથિક આવ્યો અને યુવતીને રસ્તો પૂછ્યો યુવતીએ અવકાશને રસ્તો બતાવ્યો. પથિક તો પાણી ચે પીધા વિના આવ્યો. ગયો, પણ યુવતી હૃદય ખોઈ ખેડી પથિકના રસ્તા ઉપર નજર ચોંટાડીને તેને ભેટી જ રહી.

આ દેખીતા સામાન્ય પ્રસંગોમાં એવું શું વર્ણ છે જે હૃદયને એવે છે ?

ભલકભરી રંગની વિમલતા ન હોય, મન આકર્ષી જતી સામગ્રીતુ બાહ્ય ન હોય, પણ સાદાઈ હોય, જે વાત કહેવી હોય તેનું સીધું સાદું નિરૂપણ હોય ત્યાં અનુભવનાગની મનોવૃત્તિ સીધી ક્યાકારના સ્વરૂપ ઉપર જ ચોટી છે અને સમાનધર્મી હૃદય હોય તો ક્યાકારે અનુભવના બધા લાવો કક્ષાને ભેળા, પણ અનુભવે છે અને આ બધામાં શાન્ત એકતાભર્યું વાતાવરણ સવિશેષ મદદ કરે છે. સોનેરી સધ્યાની એકલાતામાં આવ્યા બે સપકૃતિવાળા પત્થર કેણ મૂકી મધુ હશે, શા ભાવથી મૂકી મધુ હશે, એવા વિચાર આવતાં જ, આ કન્યાના ઉરમાં શા ભાવ ટુંગે, શા માટે તે આ નિર્જન-રથને આવીને પ્રાર્થના કરે છે વગેરે ખીજા વિચારો આવે છે અને મનમાં એક સંગમ ચિત્ર ખડુ થાય છે. અને સમ્પૂર્ણ લાવોદીપન થતાં જ રસ રેખાય છે.

કે, નિર્જન ભાગમાં ઝભીર વડવાની આશ્રયભરી હાથા શું નિરૂપણ જ જવાની ? — એમ વિચાર આવતા જ આરામગાહ નજરે પડે છે અને, ના, વડનો આહો પણ કોકને આશ્રય આપી રહ્યો છે એમ સમાધાન થાય છે. પણ વર્ણ જ ખીજે પ્રથમ જોડે ત્યારે આ કમગમાં સુતે યને માટે સમાજમાં આશરો નથી જ. અને હૃદયના ઊંડા તારો ઝલાઓ છે.

રસિક યુવતીની તો મોનાની સ્થિતિ જ છુટી હતી. સહિયર વગર એકલી જ પાણી ભરવા તે

આવી હતી. પ્રભાતના કોમળ તડકામાં પોતાની અંગપ્રભાનો ઝળહળાટ, તેનામાં પોતાના સૌન્દર્યનું ભાન ઉત્પન્ન કરતો હતો. જળમા ઘટ દૂગવાની ક્રિયા અને વનરાજીના આખા યે પ્રદેશનું રસિક પણ શાન્ત વાતાવરણ તેનામાં યૌવનોન્માદ ઊભરાવે છે. અને પોતાના જ વિચારમાં અને તેથી જ ઊપજતી રસતૃપ્તિના ભોગમાં પડેલી આ સ્વરૂપવતી ઊંચું જુએ છે ત્યાં તો રસપ્રતિમા જેવો કો' પ્રવાસી, પામે જ 'આઈ, પ્રજાપુરનો રસતો કિયો?' પૂછતો ઊભો છે. યુવતીના મનમાં શા ભાવો જાગ્યા હશે? કણ પહેલાં પોતાના અપ્રતિમ સૌન્દર્યનું ભાન તેને થયું ત્યારે 'આ રૂપનો ભોગવનાર કોણ?' એવો ધ્વનિ તેના અંતરમાં ઊઠ્યો હશે 'અર્ને' હવે આંધર્પણિક, અમાપ નિર્જન વેરાન વગડામાંથી જૂથોતરસર્યો આ ખીચાગે આવતો હશે, આ કોમળ રસીયું ચરીર હાલ હાલ કરીને સતત પ્રવાસના થાકે થાકી ગયું હશે? આટલું બધું આણે સહન કર્યું છે? કેવો રૂપાળો જવાન છે? બસ હૃદય પૂર્વભાવોદીપનથી થનગનતું તો હતું જ તે હવે પ્રેમકારુણ્યભરી અનુકરૂપા ઊપજતાં યુવાન ઉપર ચોંટી જાય છે. અને આ છૂટપટે ઊછરેલી યુવતી જવાબ આપતાં, અચકાય છે: (કારણ હવે સૌન્દર્ય, અને તેના ભોગનું ભાન તેને થયું છે.) પણ જવાબ આપે છે, અને યુવાન જાણે, કાંઈ ત બન્ધુ-હોય તેમ ચાલ્યો જાય છે. માત્ર યુવતીનું હૃદય પોતાને બૂલી જાય છે. જેના તરફ પોતે આટલી આકર્ષણી તેણે તેના તરફ કંઈ જ ધ્યાન ન આપ્યું એ અપ્રતિષ્ઠા તેના કારુણ્યમાં વધારો કર્યો અને આપુ યે ચિત્ર ચિરંજીવ બન્યું.

નાગપૂળ કરતી બાળા કે વડની હાથા નીચે આવેલી આરામગાહ, કે પથિંકને પાંણી પાતી યુવતીનાં ચિત્રો તો ઘણી વાર જોયાં છે, સાલળ્યાં છે. છતાં કોઈ એવી પણ કલાકારે પકડી હોય છે, જે ભોક્તાના હૃદયના તારોને અણુઅણુની શકે છે. એનું એ ચિત્ર ત્યારે મન ખીંચી વિષયમાં વ્યાપ્ત હોય ત્યારે એટલી અસર ન કરે. આનું કારણ આવા પ્રમેગાનું આભેદન નિરૂપણ તે એક અને કલાભોક્તાના હૃદયની તેના ભાવ કીધવાની તત્પરતા તે ખીંચે. અને આ આખી યે માનસ-પ્રવૃત્તિનું મૂળ કલાકારે પોતાની કૃતિમાં ભરેલ ધ્વનિ, અને તે ધ્વનિથી નીપજતું સાહચર્યભાન (Consciousness of association) એ બે પ્રક્રિયાઓમાં છે અને બંધી કલામાં ધ્વનિ કોઈ અપૂર્વ ખૂબી રેડી શકે છે. અને સાદા અને શાંત ચિત્રોમાં ધ્વનિ, અન્ય આકર્ષણોને અભાવે, સચોટ અને તાત અસર કરે એવો હોય છે. આથી જ આવા પહેલી નજરે સામાન્ય જણાતાં પ્રમેગા હૃદય ઉપર ઊંડી અમર મૂળી જાય છે. આ માનસપ્રક્રિયા કંઈક આંધ ધવા મંભવ છે. એકાદ આલુ ધ્વનિમય ચિત્ર જોતાં જ સમભાવી હૃદયમાં જે ધ્વનિ કલાકારની કૃતિથી ઊડે, તે ધ્વનિ, ભોક્તાના મનમાં પૂર્વ સમયમાં પોતે અનુભવેલ તેવો જ અનુભવ જગાડે છે અને ભોક્તા કલાનો મંપૂર્ણ આસ્વાદ લઈ શકે છે. ધ્વનિથી જગતા ભાવોનું ચૂકું ભાન થતાં જ સાહચર્યભાન થાય છે, અને આથી ભોક્તા તેમાં અગત આનંદ માણી શકે છે.

એકાંકી નાટકો

૧

નાટ્યના પ્રારંભકાળે જ્યારે પૂર્ણ વિકસિત અને સુઘિલ્ય એવા લાંબા નાટ્યપ્રકારો હજી ખીલ્યા નહોતા ત્યારે એકાંકી નાટકોનું સામાન્ય પ્રવર્તનું. પ્રાચીન ગ્રીસ-રોમે આવા યુગ નેપો છે. મંસ્કૃતનાટ્યવિકાસ એમ સૂચવે છે કે નાટ્યવિકાસનું પ્રથમ સ્વરૂપ તે એકાંકી નાટક છે.^૧ મંસ્કૃત-નાટ્યશાસ્ત્રકારો નાટ્યના જે દશ પ્રકારો ગણાવે છે તેમાંથી પાંચ તો એકાંકી પ્રકારો છે. ભાણ, વીથી, અંકુ, પ્રહસન અને વ્યાયોગ—નાટ્યનાં પ્રાથમિક સ્વરૂપ શા—હજી એ આપણી પાસે હોતાં છે.

પ્રાથમિક યુગમાં જ્યારે સર્વ કલાઓની હજી તો ઉત્પત્તિ જ થતી હતી ત્યારે લાંબાં અને કલાન્વિત નાટ્યસ્વરૂપો નહોતા; ત્યારે તો મનુષ્ય આવા એકાંકી નાટ્યપ્રયોગથી આનંદ મેળવતો. પછી નાટ્ય વિકસ્યું, એકાંકી નાટકનો અનેકાંકી નાટકમાં વિકાસ થયો. “આ સમયે નાટક પૂર્ણ હતું તે બે સ્વરૂપે, અનેકાંક અને એકાંક. સમાજમાં અનેકાંક સ્વરૂપનો પ્રચાર હતો. નિમુક્તા અને આગવુક નટો ગામના રસિકજન સમક્ષ મહિને પંદર દહાડે અનેકાંક નાટક ભજવતા હતા. ધરમાં એકાંક નાટક આદર પામ્યું હતું. પ્રદીપનો દૂકો સમય વાચિક પ્રયોગને માટે નિયત હોવાથી ધરમાં અનેકાંક નાટકને અવકાશ જ ન હતો. ધર ધરની જરૂરિયાત પૂરી પાડવા કેટલા અહોળા પ્રમાણમાં એકાંક નાટક રચાયાં હશે તેની અટકળ પણ બાંધી શકાતી નથી.”^૨ મધ્યયુગે, હિન્દમાં તેમજ યુરોપમાં, એકાંક નાટકને લઘુભાગ વિસાધું હતું પણ આજે જ્યારે મનુષ્યને જીવનનિર્વાહનાં સાધન પાછળ વધુ અને વધુ સમય રોકવો પડે છે ત્યારે એકાંક નાટકનો યુગ પાટો સજીવ થતો લાગે છે. જો કે આજે અનેકાંક નાટકે લોકમાનસ ઉપર એટલી તો પ્રગળા છાપ પાડી છે કે એકાંક નાટક સામાન્ય ઉત્સવોમાં જ ધણુંમટું ભજવાય છે, જ્યાં એકાંકી નાટકની લોકપ્રિયતા ધટતી નથી. કેમ કે આજના ધર્માવીઆ જમાનાને લાંબા નાટકો ભેરવતો સમય નથી. આજે તો સયોગો એવા છે કે લોકોને થોડા વખતમાં બને તેટલો આનંદ મેળવવો છે. અને તેથી અનેકાંકી તેમજ એકાંકી નાટકને સમાજમાં સરખી અગત્ય મળશે. આમ એકાંકી નાટક ફરી એકવાર વધુ લોકપ્રિય બનવું જાય છે.

એકાંકી નાટકનો રૂપરેખ આછી કલા માગે છે. સંસ્કૃતનાટ્યશાસ્ત્રીઓ આર્વા એકાંકી નાટકો

૧ મધ્યમ-કે, ૯. યુગ કૃત મધ્યમનુ યુજાથી લાભાન્વર, ઉપોદ્યાન, ૫, ૨૨

૨ તે જ ૫. ૧૩

માટે પાંચમાંથી માત્ર એજ સંધિની જરૂર પડે છે. સંધ્યજ્ઞો તથા બીજાં નાટ્યાશ્રંગોની આમાં જરૂર નથી. મંસ્કૃત એકાંકી નાટકોમાં એક પાત્રથી માંડી અનેક પાત્ર તેમજ એક ભાષાથી માંડી અનેક ભાષાનો વપરાશ દેખાઈ રહે છે.^૪ બાણુનું એક પાત્ર, વીથીનાં એક કે બે પાત્ર તથા પ્રહસનાદિનાં અનેક પાત્ર, તેમજ બાણુની એકમાત્ર સંસ્કૃત ભાષા તથા બીજાંની મિશ્ર ભાષા આ વાતને સિદ્ધ કરે છે.

આજનાં એકાંકી નાટકોમાં પણ આવી સાદી કલા જરૂરની ગણાય છે. ખરી રીતે એકાંકી નાટકનું સ્વરૂપ જ આ સાદાઈ માગી લે છે. માનવજીવનનાં અનેકવિધ પાસાંમાંથી એકાદ રસિક બનાવ પસંદ કરી, તેનું અસરકારક નિરૂપણ આવાં એકાંકી નાટકોમાં કરવાનું હોય છે. માનવજીવનનું એક પાસું જ આમાં નિરૂપવાનું હોય એટલે વસ્તુવિધાન હળુનું રહે, અને ટાલસા કરવાનું આવા નાટ્યકારને કદી ન પાડવે. આજનાં અનેકાંકી નાટકમાં ઘણી વાર મુખ્ય વસ્તુની તીવ્રતા ધટાડવા હાસ્યાદિ મૃદુ રસોને વિશે એવા ઉપનાયકો વગેરેવાળું ઉપવસ્તુ ગોઠવાય છે. એવું કરવાની એકાંકી નાટ્યકારને જરા પણ શૂટ નથી રહેતી. તેની બધી કલા કેન્દ્રલક્ષી હોવી જોઈએ, જેથી જે એક વિચારનું પેપણુ આરંભમાં કર્યું હોય તેનો જ ઉત્તરોત્તર વિકાસ આખા યે નાટકમાં અનુભવાય. આણું નાટક ત્રણત્રાર દશ્યોમાં વહેંચાએલું હોય, પછતાં દરેક દશ્ય, પાછળના દશ્યમાં નિરૂપેલ વિચારને આગળ ધપાવતું હોય; અને ખાસ ધ્યાનમાં રાખવાનું તો એ કે આ બધાં યે દશ્યોમાં એક જ વિચારનો વિકાસ હોય. આથી એકાંકી નાટકમાં સળંગસૂત્રતા જોઈએ. મંસ્કૃત નાટ્યપ્રકારોમાંથી બાણુનું સ્વરૂપ બેપાંચ કે વધારે સૂત્રો માગી લે છે.^૬ પણ તેનું કારણ નાટ્યના કેમિક વિકાસમાં મળશે. જેમ નાટ્યવિકાસમાં એકાંકી નાટક તે મૂલ્ય પ્રકૃતિ છે તેમ પાંચે એકાંકી નાટ્યપ્રકારોમાં બાણુ મૂલ્ય પ્રકૃતિ છે એમ મારુ માનવું છે. (આ વાતનું પ્રતિપાદન કરવાનું આ સ્થળ નથી, પણ તેની સંપૂર્ણ ચર્ચા મેં અન્યત્ર કરી છે.) આમ નાટ્યના આરંભકાળે અખતર તરિક્ક

૩ જુઓ દશરૂપકમ્ વગેરેમાં બાણુ પ્રહસન. વ્યાયોમ વગેરેના વર્ણનો

૪ આ બધી વાતની પૂર્ણ ચર્ચા મેં મારા ચોડા સમયમાં બહાર પડનાર Types of sanskrit dramas માં કરી છે.

૫. 'કુમાર'ના શતાકમાં ભાર્ગવેન્દ્રવદન મહેતાનું એક નાટ્ય છપાયું છે. તેને તેમણે બે અઢી કલાં છે. આવે સ્થળે અંક શબ્દનો ખેટો ઉપયોગ થાય છે એમ લાગી જાય છે. ખરી રીતે તે નાટકમાં બે દશ્યો છે, તેને તેમણે બે અંકો કહ્યા છે. આથી આ બેઅઢી કલાંવાલું નાટક પણ ખરી રીતે તો એકાંકી છે. પ્રસંગ એટલે એક બીજી વાત ચર્ચા કરી. ભાર્ગવેન્દ્રવદને એ આપ્યું યે નાટક સંગીતમાં લખ્યું છે અને પણ તેના નાટકને શુ કહેવું તે નામ વિશે કરી નિર્ણય કર્યો નથી. શાસ્ત્રવત્તાનુસારીએ આવાં સંગીતમય નાટકો જોયાં છે એમ માનવાને પુષ્કળ કારણો છે. આને આવો એક નમૂનો ઉપલબ્ધ નથી તે ખરું, પણ આવાં નાટકોનું અસ્તિત્વ તો હનુમત્નાટક જેવા નમૂનાઓ સ્પષ્ટ સિદ્ધ કરે છે. આવા નાટકને સામાન્ય રીતે બધા નાટ્યશાસ્ત્રીઓ નૃત્યપ્રકાર કહે છે. હેમચંદ્ર એને ગેયરૂપક કહે છે (સામાન્ય રૂપકને તો પાઠ્યરૂપક કહે છે). અભિનવે રાગકાવ્ય શબ્દ વાપર્યો છે તે આવા નાટ્યો માટે ઠીક પડે એમ લાગે છે. (અભિનવ ભારતી પૃ. ૧૮૩) આને ગેયરૂપક આવા નાટ્યો માટે ઠીક પડે એમ મને લાગે છે.

૬. ઉપરની બેધમાં સૂચવેલ ગેયરૂપકોમાંથી ઘણાંખરાં એકાંકી હતાં, અને તેમાંથી બાણુનાં પૂર્વરૂપો બાણુકા વગેરેમાં પણ આવાં અનેક સૂત્રો હતાં, તેથી બાણુમાં જે અનેક સૂત્રતા છે તેનો વિકાસ ચોક્કસ દેખાઈ રહે છે.

અસ્તિત્વ મેળવતાં ભાષણમાં અનેક સ્તર હતાં તે વાતને, ઉપર-જે કહ્યું કે આવાં એકાંકી નાટકોમાં સર્વગસતતા આવશ્યક છે, તેની વિરુદ્ધ જતી ન ગણવી જોઈએ. (પીયુષ: આમ 'પ્રારંભ'કાળે સળંગ સંવિત વસ્તુવિધાન જે કલા માટે તે તો અભ્યાસજન્ય જ હોય' અને 'આવા અભ્યાસના અભાવે,' આરંભનાં આ નાટકે અનેક સરોવાણું વસ્તુ ઉપજન્મ્યુ' તે ચોક્કસ જ છે. પણ જેમ જેમ નાટ્યકારોનો તથા નટોનો હાથ પોતાની કલા ઉપર બેસતો ગયો તેમ તેમ એકસૂત્રતા, આ નાટ્યપ્રકારોમાં આવતી ગઈ. આમ એકાંકી નાટકમાં એક સળંગ વિચાર જોઈએ તે આજની સ્વીકૃત વાતને વિકાસક્રમનો આધાર પણ મળે છે.) વળી, સળંગસૂત્રતા તો અનેકાંકી નાટકમાં પણ હોવી જોઈએ, માટે અંકી, એકાંકી નાટકોમાં એક જ વિચાર નાટકકારની દષ્ટિ સમક્ષ રહે તેવી સળંગસૂત્રતા સમજવી જોઈએ.

આવા નાટ્યપ્રકારમાં પાંખી કલા જોઈએ એમ કહ્યું તેથી 'કોઈ એમ' ન માની લે. 'આવાં નાટકો લખનાર કવિના પ્રતિભા એકાંકી હોય તો ચાલે,' ખરી રીતે આવાં નાટકો લખવામાં પણ પૂર્ણ પ્રતિભાની જરૂર છે. દ્રુહા ક્ષેત્રમાં કલાને કેન્દ્રાગ્રમાં રાખીને 'સમી જમાવટ કરવી તેમાં સાચી કલા છે અને આવી કલા દુ સાધ્ય' પણ છે. તેથી તેમાં પ્રતિભા જોઈએ. આવા કવિને વસ્તુ-વિધાનમાં સળંગસૂત્રતા જોઈએ જ એટલું જ માત્ર ધ્યાનમાં રાખવાનું નથી હોતું. માનવજીવનનાં અગણિત પાસાંમાંથી હૃદયનાં ઊંડાણોને સ્પર્શી શકે તેવા એકાદ પ્રમંથની પર્મદંડી, તેને આકર્ષક રીતે ગોઠવવાની શક્તિ, અને આ વિચારચક્રિતને અનુરૂપ ભાષા તેમજ કલા—આટલાં શુણ્ણો તો આવા કવિમાં જોઈએ જ. આવા એકાદ પ્રમંથ પર્મદં કચો પછી' પણ, જોનાર માટે આકર્ષક' અને તેમ તેના અવયવો ગોઠવવામાં સ્વયંપ્રેરિત અને કલચિત અભ્યાસપ્રેરિત પ્રતિભાની જરૂર છે. તે પછી મધ્ય અનુરૂપ ભાષાસમૃદ્ધિ અને નાટ્યવિધાનને પોષે તેવા વાચ્યાપાર આવા કવિને જો સાધ્ય ન હોય તો તેની કૃતિ સફલ ન બને.

આવાં નાટકો સુખેથી બજવી શકાય ખરાં, પણ તેમ કરવામાં કવિએ ધણું ધ્યાનમાં રાખવાનું રહે છે. નાટ્યતત્ત્વને મૂળે મેલ સહોક્તિ (Dialogue) ને જેમ બને તેમ સ્વાભાવિક હતાં હુખીલ્ય ન બનવા દેવામાં એકાંકી નાટકના લેખકને પોતાની બધી કલા:દાવવની પડે, અને ત્યારે પણ આ તત્ત્વ એવું છે કે સાધ્ય બને કે ન થાય બને. આથી વધુ દુ:સાધ્ય, નાટ્યતત્ત્વ લે જે વિશે આમળ થોડીક ચર્ચા કરીશું.

૨

સુખગાતામાં એકાંકી નાટકના સફળ લેખકોમાં બુદ્ધમાર્ષ મોખરે આવે, તો દુનૈયાયાસ મુનશી અને યશવન્ત પડ્યાને પણ એ દક્ષા વળી છે એમ કહેવામાં કદી અત્યુક્તિ નથી. ભાઈ હં-દુલાને આ દવાને હસ્તગત કરવાનો આરંભ કર્યો છે, તેમનામાં આવા કવિમાં જોઈએ તેવી પ્રતિભા છે, આવાં કવિમાં જોઈએ તેવું પ્રમંથ પારખવાનું કવિહૃદય છે અને સહોક્તિને નીરસ ન બનવા દેવા નેટવી દલા છે. આ ત્રણેના સુપ્રેમારૂપ આ ત્રણ એકાંકી નાટકો આપણા સાહિત્યમાં વિરિધ રૂપે પ્રકટે છે.

ભાઈ હં-દુલાને માનવજીવનનાં અનેક પાસાંમાંથી, જેને તે "અર્ધ માનવતા"ના મુખ્ય

વિશિષ્ટ એળખે છે. તેવાં પ્રાસાં તરફ વધુ આકર્ષણ છે. તેમતાં આગળ નાટકમાં અપંગ માનવ-
તાના જીવંત પ્રત્યક્ષા છે. નંદુ નારાયણી અને ઉમા કે ગોપી એકસરખાં અપંગ છે. કારણ
મસમાનનાં રૂઢિચુસ્તનો તોડવાની એકેમાં શક્તિ નથી. સમાજના સીતમનીએ ચગદાતાં આ પાત્રોમાં
સ્વૈચ્છિક પણ છે. ખરું જુદું પિતાના સુખને માટે પોતાના જીવનસુખનું સમર્પણ કરતી નંદુ, સ્વભાવે
અપંગ નથી. છતાં અપંગ અને છે, દેવજીને પરણે છે. નંદુ જીવંત નંદુ ખ વહેરી લે છે. નારાયણી એમ
અપંગ નથી. પ્રણ એનું વેદવ્ય આજ્ઞા સમાજની દૃષ્ટિએ એની અપંગતા છે. આરિય અને શીલ
વડે ગંભીર અને પવિત્ર ત્યાગમૂર્તિ સમી એ નારાયણી પોતાને જરાય અપંગ ગણતી નથી; કારણ તેને
તો વેદવ્યમાં પણ તેના નોકારજીમાંથી ચિરશાન્તિ મળી છે. તેની સરખામણીમાં તો યમુના અપંગ
લાગે છે. તેની પાશ્ચાત્ય સફાઈ પાછળ કંઈ આદર્શ નથી, તેથી તેની પરતંત્રતા ચોક્કસ દેખાઈ
આવે છે. ઉમાની અપંગતાએ તેને ઉત્તર બનાવી છે અને પોતે જે અપંગતાને વશ થઈ તેને ખીજ
પોતાનાં જેવી જ નિર્દોષ બંહેનો વશ ન થાય તેનું રચનાત્મક કાર્ય કરવામાં પોતે પ્રવૃત્ત થઈ છે. આ
ગ્રંથે નાટકમાં આમ, અપંગ સમાજમાં પ્રવર્તતી આવી અંકિતઓની અપંગતા સચોટ દર્શાવાઈ છે.

પાત્રાકન આવાં એકાંકી નાટકમાં બહુ સ્પષ્ટતા ન બને. છતાં પ્રતિભાવાન કવિ દરેક પાત્રનો
એવા કોઈ વિશિષ્ટ ગુણ પકડીને તેને ખીલવે કે તો નાટકના પ્રસંગ પૂરતું તેનું આરિય વિશદ બને.
જુદા ડોસાનો અંગત સ્વાર્થ, નંદુનો બંડખોર પણ વિનયશીલ સ્વભાવ, પિતાને માટે પોતાનું સર્વસ્વ
હોમખાથી પરિણમતાં ત્યાગવૃત્તિ અને દુનિયાનાં કંઈ ધંવનના સુસવાટા પછી બેદરકાર બનેલું છતાં
સહાનુભૂતિભર્યું હૃદય, તથા માથું કાંટી જાય તેવા કુશળિયાથી ભરેલો દેવજી—આ બધાંમાં એકેક
તત્ત્વ જ પ્રધાન છે, અને તે જ વિકસે છે. દેવમૂર્તિ સમી નારાયણી, માનવજગતમાં મૂંગી થઈ જાય છે
અને તેની હૃદયગુહામાં દિવ્ય તેજના સંભાર બધાં છે છતાં, વાંચનાર સમક્ષ તો મૂંગી તથા પવિત્ર
નારાયણીની જ છબી ખડી થાય છે. યમુનાનું ઊછળતું યૌવન અને તેને લીધે નિર્મયાદ બંનતી
આછકલાઈ તથા શિરીષનો અસ્થિર સ્વભાવ અહીં ચોક્કસ દેખાય છે. જગતે છેતરેલી ઉમાનો
જગતને ઉદ્ધારવાનો નિશ્ચય અને તેમાંથી પરિણમતી કાર્યપરાયણતા તથા ગોપીઆસાના હૃદયનું
અકથ્ય ઊંડાણ—આ બે જ તત્ત્વ ઉપર છેલ્લું નાટક રચાયું છે. દરેક પાત્રનો એક જ ગુણ, પણ
તે વિશિષ્ટ ગુણ ખીલવીને કવિ તે નાટક પૂરતી તેની રેખાઓ સુસ્પષ્ટ આંકે છે.

કાવ્યમાં તેમ જ નાટકમાં જ્વનિ જોઈએ; એમ તો કલા માત્રમાં જ્વનિ જોઈએ. બાઈ
ઈન્દુલાક્ષની કલામાં જ્વનિ છે—સારી પેઢે છે, તે એટલે. સુધી કે કોઈ વખતે તેમની કલામાં અતિજ્વનિનો
આલેખ મુઠ્ઠા પડે. દરેક નાટકનો અંત સામાન્ય વાંચનારને સ્પષ્ટ નથી થતો. ‘અપંગ માનવતા’માં
છલ્લે દેવજી ખરેખર સુખયો છે કે નહિ, નંદુએ તેનો સ્વીકાર કર્યો કે નહિ અને આવા આંચકા
પછી પણ ડોસો જીવ્યો કે નહિ એવા પ્રશ્નો વાંચકને અતિ મૂંઝવે ખરા. તેનો ઉકેલ કવિ માત્ર
બે લીટીમાં આપે છે :

નંદુ એને ખેલામાં લઈ વાળમાંથી મૂળ ખજિરવા લાગે છે. નંદુની આંખોમાં ચિહ્ન છે, પણ
પ્રેમદયા-સહાનુભૂતિમયો ચિહ્ન, ડોસો યાચી ગયા હોય તેમ ખાટલામાં શરીર લંબાવે છે.

પ્રેમ, દયા અને સહાનુભૂતિમાંથી દેવજીનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ બિપજે એમ જે વાંચનાર

માને તેને માટે કવિનું સ્થાન ઉપરના વાક્યોમાં તૈયાર પડ્યું છે. પણ આ ધ્વનિથી વાંચનારની જિજ્ઞાસા છીએ નહીં, કારણ એક ચોક્કસ ઉત્તર તરફ કવિમાનસ દળનું લાગતું નથી. 'નારાયણી'ના અંત તો સ્પષ્ટ છે અને છતાં ત્યાં પણ યશુના તથા સિરીષ ઉપર આ બનાવની શી અસર થઈ હશે, તેમનો શોક કેટલો ચિરસ્થાયી બન્યો હશે વગેરે પ્રશ્નો વાંચનારના મનમાં સહેજે ઉદ્ભવે છે. 'ગોપીબાલા'માં જીવનની આટલી તીવ્રતા અનુભવ્યા પછી, અધરથાનનું વાતાવરણ આટલું કરુણામય બન્યા પછી હિમા અને ગોપીનું શું થાય છે, હિમા જીવે છે કે નહિ તેનો સ્પષ્ટ ઉત્તર આપવાને બદલે કવિ એક નોંધ મૂકે છે :

તે આરેકાર જીવે છે, ને હતાશં યર્ષ હોય તેમ નાનકડી હથેળીઓમાં શ્રી દુષાન્તે હૈવાદશ
 ૧૪૮૦ યાર કરે છે. આખી કોઈ કાષ્ટનાં પૂતળાં જેવી બની જાય છે. હિમાનું ચરિત્ર જરીક હલે છે.

આમાં છેલ્લું વાક્ય વાંચતાં વાંચનારને વીરજી આવે છે. હિમા મરી નથી મર્ષ પણ હળવે હળવે બાનમાં આવે છે એવું સ્થાન કવિ કરતાં હોય તેમ લાગે છે. કવિનાં સ્થાનો ન્યારે વાંચનારના હૃદયને હલાવી, પ્રશ્નપરંપરા જગાડી, રમણીય તર્કવિતર્ક યકાવે ત્યારે તે સુખમ બને ખરું. પણ તેમાં જો વાંચનારને કોઈ પણ એક નિષ્ફળ પહેંચાડવાની સક્રિય હોય, કોઈ એવો બાનો સ્ફુલિંગ હોય તો સારું એમ ધણી વાર લાગી જાય છે.

નાટ્યને સરકત કાવ્યશાસ્ત્રીઓ કાવ્ય નીચે સમાવે છે, કાવ્યની દૃશ્ય અને શ્રવ્ય એવી બે જાતિમાંથી સામાન્ય રીતે નાટક દૃશ્ય હોયું જોઈએ; પરંતુ આજનાં સંગીતવિદીન નાટકો ધ્વનિખરાં દૃશ્ય હોવાનો દાવો કરે છે છતાં શ્રવ્ય જ હોય છે. સંગીતવિદીન તમામ નાટકો શ્રવ્ય મર્ષ જાય એમ કહી નથી કહેતો, પણ આજના સંગીતવિદીન નાટકોની આવી સ્થિતિ છે ખરી. ઉપર સ્થાના કરી છે કે સહોક્તિ નાટ્યનું વિશિષ્ટ અંગ છે, છતાં નાટકને બીજી બધી દ્રશ્યી લિખ પાડે તેનું તત્ત્વ તો નાટ્યતત્ત્વ જ છે, અને જેટલે અંશે આ નાટ્યતત્ત્વ નાટકમાં ઓછું વણાય તેટલે અંશે એ નાટક ન ગણાય. આજનાં નાટકોમાં 'અપળ વાર્તાવાપ' જરૂર લખેલો હોય છે, અને તેને લીધે વાંચનાર અને સાંભળનારો રસ ટકી રહે છે, પણ જે અમૂર્ત તત્ત્વને આપણે નાટ્યતત્ત્વ કહીએ અને જેની હાજરી વગર નાટકનું નાટ્યત્વ અસિદ્ધ કરે તેની એકલાજરી આજનાં નાટકોમાં ધણી વાર દેખાય છે. આનું મુખ્ય કારણ એમ લાગે છે કે આજનાં નાટકો મુખ્યત્વે કરીને રંગજામિ માટે નથી લખાતાં. મુનશીનાં નવલો વાંચ્યો, રમણવાક્ષનાં વંચિયો, માત્ર સહોક્તિવાળા ભાગો મન સમીપ જુદા ગોડવો અને પછી તેને આજનાં નાટકો સાથે સરખાવો. સહોક્તિનું તત્ત્વ આ બંનેમાં સરખું જ દેખાય છે. આજના નાટકકારો સહોક્તિની વચમાં, કોઈ પાત્રની અવસ્થા અથવા પરત્વવિધાનના કોઈ પ્રશ્નનું વર્ણન લાંબી લાંબી કડિકાઓમાં જાણે કે તટસ્થ રહીને, કરે છે. આ વિશાળોને, સામાન્ય રીતે આપણે જેને 'નટને સ્થાના' તરીકે ઓળખીએ છીએ તેવા દેખાડવાનો ડોળ હોય છે, પણ તેનું ખરું સ્વરૂપ જુદું જ છે નટને સ્થાના આપવાની જરૂર છે જ. પણ આ લાંબી કડિકાઓમાં તો કવિને કેમ જાણે અવિશ્વાસ હોય કે વાંચનાર બરાબર આવ નહિ પકડે, તેમ તે ભાવસ્થાનો મૂકે છે. આ ત્રણે નાટકોમાં આવા પ્રસંગો ધણી વાર બન્યા છે. નીચેની કડિકાઓ વંચિય અને પછી આજનાં નવલોમાં આવતી કડિકા અને આ કડિકાઓમાં ફેર શું છે તે શોધો. ૪ ૮ લીટી ૧૬-૨૫; ૫. ૧૨ ની લાંબી કડિકા; ૫ ૧૮ ની પહેલી અને છેલ્લી કડિકા;

૫. ૩૫, પહેલી કંડિકા; ૫. ૪૩, બેજે કંડિકાઓ; ૫. ૪૪ની કંડિકા; ૫. ૪૮ની સાંબી કંડિકા. આ બધી કંડિકાઓ મુખ્યત્વે વર્ણનાત્મક છે. અને એટલું ખરું કે આજનો કવિ તેને પોતાના નાટકમાં એક છે તે ધણે ભાગે તો નાટકને વધુ દ્રશ્ય બનાવવાના હેતુથી, કેમકે તેવાં વીગતવાર વર્ણનો આપ્યા તો નરોત્તે આવદર્શન કરવામાં ધણી જે અનુકૂળતા થઈ પડે; પણ આવાં વર્ણનાત્મક સૂચનોથી નાટકો શ્રવ્ય તો જરૂર બને છે. સહૃદય વાંચનાર હોય, એવું એકાદ આધુનિક નાટક હોય અને વાંચનારની ભાવોમાં તીવ્ર હોય તો જેટલી દ્રશ્ય નાટકની તેના મન ઉપર અસર થાય તેટલી જ આવડ નાટકના વાંચનથી પણ થાય. કારણ વર્ણનો એટલાં તો વીગતથી ભરેલાં હોય છે કે વાંચનારની કલ્પના ઉપર કરું જ મુકાયેલું હોતું નથી. નાટકો જો જોવાનો વિષય હોય તો આવાં વર્ણનોની તેમાં જરૂર નથી, કારણ નાટકને શ્રવ્ય તેમજ દ્રશ્ય બનાવવાના લેખમાં આજનો નાટકકાર તેને નવલકથા નિરાળું રૂપ આપી શકે તો નથી. આપણાં ત્રણ નાટકોમાંથી ગોપીબાલા, જેમાં નાટ્યતત્ત્વ વધુમાં વધુ દેખાય છે તેમાં નીચેની એક કંડિકા છે. (૫. ૪૪)

[રૂઢન કઈ ધાંટા પાડવાનો વિષય નથી, હૃદયની કામળ લાગણીને બીડું નિચોવીએ તેમ તે નિચોવે છે એટલે કેન્દ્રિત યથેશ્વં બધું થે ધૈર્ય એ નિચોડ વાટે નીવરી ભય છે, ને હતાશ યથેશ્વં સ્વાસ્થ્ય ખવનિશ્ચે કંઠે વાટે બહાર નીકળે છે.....]

આવી કંડિકાની નાટકમાં શી જરૂર? વળી એક બીજી સૂચના આમ છે. (૫. ૪૫)

[સૂચના મૂંઝાટ જેવી એક પરિચિત શકા ઉભાના વિચારમાં આવીને શૂંધાઈ ભય છે, છતાં તેના પ્રસન્ન મોની એકે રેખા થે ઝાંખી થતી નથી.....]

આ સૂચના નટને તો નથી જ, કારણ તેના પ્રસન્ન મોની એકે રેખામાં તેણે ફેરફાર કરવાનો નથી; તો પછી એ સૂચના વાંચનાર માટે જ છે ને ?

પણ આમ નાટક વધુ શ્રવ્ય બનતું ભય છે તે ખોટું છે એમ કહેવાનો આશય નથી, માત્ર આમ બને છે તે જણાવવાનો હેતુ છે ખરો. અને આમ બને છે તેથી આજનાં ધણીખંડ નાટક તરીકે પ્રસિદ્ધ થતાં નાટકોમાં નાટ્યતત્ત્વ ઓછું હાજર હોય છે એમ જણાય છે. આપણા મંરૂત કલાશાસ્ત્રીઓએ બધી કલાની પાછળ એક વિશાળ રસદષ્ટિ રાખી છે એમ હમણાં જ કહેવાયું છે અને પ્રાચીન જમાનામાં આવા ચપળ વાર્તાવાપવાળી નવલોનો અભાવ હતો તેથી નાટ્ય દ્રશ્ય તેમ જ શ્રવ્ય બને રૂપે પૂર્ણતું. આજે હવે શ્રવ્ય નાટ્યની જગ્યા નવલોએ લેવા માંડી છે ત્યારે નાટ્યને નાટ્યતત્ત્વ ઉપર જ આધાર રાખવા દેવામાં આવે તો વધુ સારું. શ્રવ્ય તેમ જ દ્રશ્ય બને જાતિનાં કાવ્ય પાછળ આ વિશાળ રસદષ્ટિ હતી, અને બન્નેમાં આવા રસનો પ્રાદુર્ભાવ કરવાની શક્તિ હતી, તે જાણીતું છે. આમાંથી દ્રશ્ય જાતિનો રસાવિર્ભાવ નાટકકારની વસ્તુમૂલ્યવૃદ્ધિ ઉપર જેટલો અવયવ છે તેનાથી વધુ નટની કુશળતા ઉપર અવયવ છે એ બતાવવાની જરૂર નથી. આ નટની કુશળતાને અનુકૂળ થઈ પડે તેવું વસ્તુમયન હોય તો તે નાટકમાં ઉપર કહેલું અર્થ નાટ્યતત્ત્વ વધુ દેખાય છે. આવા નાટ્યતત્ત્વ વગર આજનું નાટક રંગમૃતિથી વધુ અને વધુ વેગળું ભય છે, એટલું નોંધવાની જરૂર છે.

અન્દની શીતળ કલા શી ભાઈ ઈન્દુલાયની કલાનો આ પહેલો આવિર્ભાવ, તેની આથે ભાવ્યું-
 વટયું ઉપરનું વિચારદર્શન કરાવવાની તેમણે મને તક આપી તેટલો હું ઉપકૃત છું, કારણ મારા
 કાયા અભ્યાસને અગ્રે ઉપર ઘણાં ચે અસ્વીકાર્ય કે અશાશ્વત હરે તેવાં વિધાનો મારાથી થયાં
 હશે, છતાં ચે તેમને અહીં જોડવામાં ભાઈ ઈન્દુલાયનું સૌજન્ય જ છે. પદુકરણ કવિનાં હૃદયસંવેદનો
 તો તેમને પ્રકૃતિસાધ્ય છે એટલે કવિને, કે નાટકકારને કે કોઈ પણ કલાકારને સર કરવાની પહેલી
 કહણી દૂક તો, તેમણે સર કરી જ છે. આ પ્રતિભામાં, અભ્યાસ ભણ્ણ ગુજરાતને આંગણે મહાગુજરાત
 અપૂર્વ એવો કલાવીર ધરશે, તેનું આ આહુધેરું પ્રથમ દર્શન છે, તેને ગુજરાત જરૂર વધાવશે.

ધૂતી

કાવ્યનો ઉત્કર્ષ' ધ્વનિમાં છે, તેમ રસાવિર્ભાવ કરતાં કવિ જે જે પાત્રોને જાણીને મુખ્ય રંગે રંગે છે તેના કરતાં કોઈવારે કવિની અણુઅણુ પ્રતિભા એકાદ ગૌણ પાત્રને એવી તો ધ્વનિત રીતે રંગી દે છે, કોઈ એવો તો અકસ્મિત રંગ-પાસ આવા ગૌણ પાત્રને બેસી જાય છે, કે સમભાવી વાચકને અગાધ રસનું દર્શન તેથી થઈ જાય. જેમ જીવનમાં તેમ જ નાટ્ય-કાવ્યમાં; કારણ કાવ્યમાં જીવનનું પ્રતિબિંબ છે. કોઈ નાના ગામડામાં આયમતી કો' સંધ્યાએ અટૂલી એવી કોઈ અમસ્કારી લાગતી છતાં નૈસર્ગિક સંસ્કારભારે ભરી લલનાના હાથે અપાયેલ જલપાત્ર લેતાં કરુણા અનુભવી છે ? જડવાદના ખોખરા અવાજોથી બહાર થયેલાં નગરોમાં અધારાંખી કોઈ ગલીમાં, ફિલ્સ આખાના થાકે થાકેલી, આંગળીએ છાફેરીને વળગાડીને, ઉતાવળી ઘેર જતી મનુરણને નેઈ કદી કંપના કિતેજોઈ ? કે સંધ્યાના ધૂસર પ્રકાશમાં નદીતટે ફરતાં કે ખેડાં, પક્ષીના મધુર કંઠોલ સાથે એકરવ થઈ જતા ગાડાના ઝીણા ખડખડાટમાં પોતાનો ઝીણો સર મેળવીને ગણગણતી ખેતરણને નેઈ કદી રસજ્વલિત જગી છે ?

જીવનના કેટલાયે ગૌણ પ્રસંગોમાં રસનહેલું અપૂર્વ વહેતાં હોય છે અને નાટ્ય-કાવ્યમાં પણ એ કર્તાની પૃષ્ઠાએ કે અનિચ્છાએ એવા કોઈક પ્રસંગો ચીતરાઈ જાય કે એવું કોઈક પાત્ર આલેખાઈ જાય તેમાં, તેમાં રહેલા રસ અને જાતના ધ્વનિને લીધે અગાધ રસસૌંદર્ય લાગુ હોય.

સંસ્કૃત નાટ્યસાહિત્યમાં આણું કથાકે બન્યું છે. તે કલ્પના ઉત્તેજ છે, રસવૃત્તિને પેાષે છે.

મંસ્કૃત નાટકોની એકવ્યતામાં મૃત્યુકટિક (કે દક્ષિ ચારુદત્ત ?) અનુકૂળ ભાત પાડે છે. શાકુંતલ કે રતનાવલિ કે માલતી-માધવ કે સ્વપ્નવાસવદામ્ તો રહ્યાં રાગ-મહારાગનાં આલેખનો. મૃત્યુકટિક તો જનવર્ગનું જ નાટક ગણાય. તેમાં જુગારીઓ છે, ચોર છે, વેસ્યા છે, ધુતારા છે, લકંગા છે અને મૂખીઓ પણ છે. તેમાં મંસ્કારી દિગ્ગ છે, રાજસત્તા સામે ઝડો ઉપાડનાર આદર્શવાદી છે અને ગતજીવનને સુધારી ત્રિશ્લુક અનેલા બૌદ્ધ સાધુ પણ છે. તેમાં અધારી ગંધીઓ છે, માફવાળાં ગાડાં છે, અક્રય વગરના સિપાઈઓ છે, ઝડી વરસાવતો મેય છે, અધમ રાજ્યસત્તા તરફે દબાવતાં ન્યાય-મંત્રિ પણ છે. તેમાં સંગીત છે, નિત્ય-અભિજ્ઞાન છે, દીવો ઠારી નામે એવો પતન છે, રાજમહાલયને જુલાવે તેવો વારાંગનાપ્રાસાદ છે અને છર્જા કરવડોઘાનમાંનાં સર્કા પાંદડાંની દેગલા પણ છે.

આવા જનવર્ગની રસેરગમાં વહેતા જીવનશા નાટકમાં દર્શાવેલ વેશનારીની અને એક કુલીન પત્ની નિર્ધન પ્રાણરૂતીની જીવિત કૌશલ્યથી અને બહુ જ દુઃખની આલેખે છે. સમાજ બદલ-

પત્નીત્વમાં માને છે આહારોમાં પણ બહુપત્નીત્વ યાગ્ય' ક્યના જમાનાની પૂર્વેથી ચાલ્યું આવે છે. પોતાના અતિ દાનશીલ સ્વભાવથી છેક નિર્ધનાવસ્થામાં આવી પડેલ પ્રવારકનો મધમધાટ હજી પણ યૌવન સૌભાગ્ય સ્વયં છે. એવો ચારુદત્ત, અને કલ્પનાતીત વૈભવમાં ઊછરેલી, જન્મે વારાંગના પણ સંસ્કારે પુનિત પાવિત્ર્યવાળી વસ્ત્રસેના : એ બેનું અન્યોન્ય આકર્ષણ કવિ વિગ્લ પ્રતિભાશક્તિથી પ્રેક્ષકો સમક્ષ બતાવે છે અને અનિકુવીન આહારો વારાંગનાના પ્રેમમાં ફસે છે એવી ક'પના સખી પણ પ્રેક્ષકોને આવવા દેતો નથી. ઘણા જ અપૂર્વ 'કલાસર્જન'કૌશલ્યથી કવિ આ વસ્તુને ઘટાવે છે ચારુદત્ત અને વસન્તસેનાના નિર્ભળ પ્રેમની કથા ધન્ય છે.

—અને નિર્ધનાવસ્થામાં પ્રાપ્ત થયેલા આ આહાર-યુવકની પરિણીત વધૂ ધૂતા પડદા પાછળ જ રહે છે, છતાં માઠ મેઘની પછવાડેથી ચમકારા કરતી ચન્દ્રિકા પેડે સૌમ્ય પ્રકાશ આપે છે. પતિ પુવાન વેગનારીથી આકર્ષાય છે તેની નથી આ વધૂને ધૂઆં કે તથા એનો તેને ગોઠ. એ તો કરુણ-ભૂતિ સીતા પેડે ધરના અદરના જાગમાં રહી પોતાના પતિના સૌભાગ્યની સંભાળ રાખે છે. ગૌરવકરી-પ્રેમકરી આ આર્થ અનગાએ રનેહકેડ જાણે કે સર્પ કાચળી તજે તેમ તજી દીધા છે, પોતાનું વૈયક્તિક જીવન, પોતાનું વૈયક્તિક મુખ અને સૌભાગ્ય તેણે ચારુદત્તના જીવનસૌભાગ્યમાં કુખાડી દીધું છે અને આત્મભોગે જીજ્ઞા આ સ્ત્રી સારા થે સંસ્કૃત સાહિત્યને ઉજ્જવળ કરી મૂકે છે.

દસ અકના આ લાગા નાટકમાં ધૂતા તો 'જણુચાર વાર જ સંભળાય છે. વસન્તસેનાએ યાપણ મૂકેલા આજ્ઞાઓ સર્વિલક ઉપાડી નખ છે પછી પહેલી જ વાર ધૂતાને પ્રેક્ષકો જુએ છે. પોતાના વ્યક્તિત્વને ગાળી નાખીને પતિની કીર્તિની ચિંતા કરતી ધૂતાને ચેટી કહે છે "ચારુદત્ત તો 'અપરિ-ક્ષત શરીર' છે પણ વસન્તસેનાએ આપેલ અવકાર ચોરાઈ ગયો." ત્યારે આ, પતિપરાયણા કહે છે

"અધી, કેમ કહે છે જે આર્થપુત્ર અપરિક્ષત શરીર છે ? શરીરમાં ધાયય ધાય તે 'તો સાડુ', પણ ચારિત્ર્યમાં ધાય તે નહિ "

પતિના ચારિત્ર્યની જ ચિન્તા કરતી, તેને માટે જ જાણે કે જીવતી ધૂતાને હવે કાઈ ઉપાય સૂઝેનો નથી પતિની આખરું કેમ બચાવવી ? પોતાની પામે સ્તનમાળા હટી, પણ તે ચારુદત્ત લે નહિ એટલે વિદૂષકને બરાસે વાત મૂકે છે

વધૂ આર્થ, આ સ્ત્રીકારો.

વિદૂ. આ શું છે ?

વધૂ મેં મઈ જાં કરી હતી ત્યારે મયાશક્તિ આહારોને દાન આપવાનું ધાપું હતું તે આજ આપું છું, માટે આ સ્તનમાળા લો.

(વિદૂષક સંમત જાય છે.)

વિદૂ. (લઈને) સ્વસ્તિ ! જાઉં છું. પ્રિયસ્થને કહું છું.

વધૂ આર્થ, મિત્રેય, મને શરમાવશે ના !

અને આશ્ચર્યમાં કુળાવે એવા આ ચારિત્ર્યનિરૂપણથી વિરમયમુગ્ધ બનતો નિદ્રાક કહે છે:
“ અહો એની મહાનુભાવતા ! ”

બસ, પતિની કીર્તિ સાચવી લીધી. પાછી ધૂતા પડદા પાછળ સંતાઈ જાય છે. તેનું જીવન એના પોતાના માટે નથી, પતિ માટે જ છે. અને આ વાત પોતે જ વસન્તસેનાને જણાવે છે. વસન્તસેના જ્યારે રત્નાવલિ પાછી મોકલે છે ત્યારે એટી વસન્તસેનાને કહે છે:

“ આયે ! આયાં ધૂતા કહે છે. ‘એ તો આર્યપુત્રે તમને આપી છે. હું તે લઉં તે યોગ્ય નથી. મારે તો આર્યપુત્ર જ આભરણરૂપ છે તે જાણુજો. ’ ”

અહીં શોક્ય પ્રતિ ‘વહાલામૃદ્ધ’ કે એવા ગ્રામ્ય શબ્દોથી નવાજતી પ્રેમાનંદની (?) સત્પ્રભામા નથી. અહીં તો શીલગૌરવે સીતાને પણ શરમાવે એવી ધૂતા પડદા પાછળથી જ પતિભક્તિનો પાઠ વસન્તસેનાને પણ જાણે કે પઢાવે છે.

૧) આવી પોતાના નિરાળા જીવનને ઓગાળી નાખનારી સ્ત્રી પતિને અકીર્તિનું કલંક એસેત્યારે કેમ જીવે ? ચારુદત્ત ઉપગમે આક્ષેપ સાલળી સતી થતી ધૂતાના દરમ્યાં કરુણા નથી પણ પ્રતિપરાયણતાનાં ભવ્ય ગૌરવ અને ગાંભીર્ય છે. પુત્રને અંચલ છોડવાનું કહેતી કે રદનિકાને અને વિદૂષકને પુત્રને સાચવવાનું કહેતી અને અતે નિરાધાર બની પુત્રને જ પોતાની સંભાળ સંભવવાનું કહેતી અને છતાં ચિતામાં સમાવાની ઉત્કંઠાવાળી ધૂતા અપૂર્વ છે—ઉત્તમવર્ણ છે.

અને જ્યારે દુર્જનના આક્ષેપો શમી જાય છે, જ્યારે રાજદારી પલટાના ઝંઝાવાતો શાંત થઈ જાય છે, અને કીર્તિ, ધન, સુખથી સંપન્ન ચારુદત્ત ધૂતાના આત્મત્યાગ અને ભોગનો બદલો કેનેહદાનથી આપવા આવે છે ત્યારે પણ ધૂતા તો દૂર ઊભેલી પોતાની સપત્ની વસન્તસેનાને “ કેમ, કુશળ છો ને, બહેન ? ” એમ આત્માના અનૈક્યને માણી નાખે એવી નિપાલસતાથી પૂછે છે, અને જ્યારે જાણે કે ધૂતાના બધા યે ભોગોનો બદલો વાળતી હોય તેમ ખરી કુલીનતાથી વસન્તસેના જવાબ આપે છે.

“ હવે કુશળ થઈ. ”

જ્યારે કવિ બહુપત્નીત્વના જમાનામાં યે આદર્શમય જીવન હોઈ શકે એમ, કેમ જાણે બચાવ કરે છે.

પણ બહુપત્નીત્વવાળા હિન્દુ સંસારમાં ધૂતાઓ કેટલી થઈ ? અને વસન્તસેનાઓ કેટલી થઈ ?

યજ્ઞફલમ્ (ભાસકૃત ?)

‘ યુજ્ઞરાતી ’ના ગર્હ તા. ૩૦મી નવેમ્બર અને ૭મી ડિસેમ્બરના અંકોમાં ‘ યજ્ઞફલમ્ ’ નામે એક મંડૂત નાટકનું અવલોકન આપ્યું છે એ નાટક રસશાળા ઔપચારિક-ગોંડલ તરફથી રાજવૈષ્ણ શ્રી જીવરામ કાવિદાસ શાસ્ત્રીએ પ્રસિદ્ધ કર્યું છે. નાટકમાં કર્યાંય એના કર્તાનું નામ મળતું નથી. શાસ્ત્રીજી પામે એની બે હાથપ્રતો છે એમ તેમણે જાહેર કર્યું છે. પણ એ બન્નેમાંથી એકમાં એના કર્તાનું નામ છે નહીં છતાં શાસ્ત્રીજીનો પોતાનો ખત એવો છે કે એ નાટક કાવિદાસના પુરોગામી ભાસ કવિનું રચેલું છે. એમના આ મતનાં કારણો નીચે મુજબ છે :

(૧) ભાષાનું અતિ પ્રાચીનત્વ

(૨) વસ્તુકલ્પનાનું શ્રેષ્ઠત્વ

(૩) રસભાવાલંકારાદિ નાટ્યગીતનું મનોહરતમત્વ

(૪) બાણાદિએ વર્ણવેલાં ભાસનાં નાટકો સાથેનું આનું સંબંધિત ઉપરાન્ત એમણે લખ્યું નથી છતાં એક ધણું જ વજનદાર લાગે તેવું કારણ આ છે. નાટ્યશાસ્ત્રની પોતાની રીકા અભિનવ-ભારતીમાં અભિનવે જાસનો એક શ્લોક ઉદાહરણ કર્યો છે, તે આખો શ્લોક તો નહીં પણ એનું એક ચરણ આ નાટકના ચોથા અંકમાં ૪૦મા શ્લોકના એક ચરણ સાથે એકરૂપ છે. આથી જરૂર એમ લાગે છે કે આ નાટક ભાસનું જ લખેલું છે.

છતાં ‘ યુજ્ઞરાતી ’ના અવલોકનકારે પ્રશ્ન સ્થાપ્યો જ છે કે આ નાટક ભાસનું છે કે નહીં તે તપાસી જોવા જેવું છે. અને પોતાને એ સ્વનવાસવદત્તાદિના કર્તાનું લાગતું નથી, એ આ પ્રશ્નનો બહુ બારીકાથી અભ્યાસ કર્યો નથી પણ પહેલા વાંચને પણ જે શંકાઓ મારા મનમાં ઉદ્ભવી છે, તે અહીં હું નોંધું છું, જેથી નીર-ક્ષીરનિવેદ કરવામાં તજ્ઞોને સમજ મળે એ સ્વનવાસવદત્તાદિના કર્તાનું લાગતું નથી, એનાં કારણો ટૂંકમાં નીચે આપ્યાં છે :

(૧) ભાષાની અવગોચરતા :

આ નાટકની સંપૂર્ણ ભાષા વાંચનાં એમાં સ્વનવાસવદત્તાદિનાં મને જે તેવી તજપટી (Idiomatic) ભાષાનો અભાવ દેખાય છે. ધણી જગ્યાએ તો આની ભાષા ઉપર અવગોચર હિંદી ભાષાઓ (યુજ્ઞરાતી જેવી) ની અસર થઈ દેખાય તેમ લાગે છે. હું અહીં કેટલાક દાખલાઓ ટાંકું છું.

(ક) મંથરા પરત્વે વિદ્યુષકનું વચન-અમ્મો સંતજનો રખાયા વચનોપન્યાસઃ (પૃ. ૧૭) છે. તેમના ' રપડા ' શબ્દ કોઈ ભાણ કે પ્રહસનમાં કે ગદ્ય તો પ્રકરણમાં સ્થાને ગણાય, પણ કોઈ પણ નાટકના વિદ્યુષકના મોંમાં આવે શબ્દપ્રયોગ હજી સુધી જોયો નથી.

(ખ) પ્રતીહારી વિજયાને રાજ આપવાને માટે રાજ આમ કહે છે, " વિજયે, ત્વં મહિર્ગત્વો તિષ્ઠ " (પૃ. ૫૫). આ તો ગુજરાતી, ' તું ' બહાર જઈને ઊભા ' તું ' જ ભાષા-તર થયું.

(ગ) (પૃ. ૬૬) ' સુષ્પકેળ વિમાનવરેણાપિ તાવત્કાલો ભવતિ ' અર્થે સંસ્કૃત શબ્દો ' સંખત લાગે છે ' તું ' રૂપાન્તર છે. આ વાક્ય કોઈ પ્રાકૃતભાષી પાતનું નથી.

(ઘ) ' અથપ્રતિપદ્દિનં ન કિમપ્યપ્યાપિષ્યામિ ' - (કોઈ ભણાવીશ નહીં) અર્વાચીન જ લાગે છે.

(ઙ) રામ પોતાના પરિજનને પાછા વાળવા માટે કહે છે - ' મોઃ અસ્માકં - જીવિત્તેઃ શાપિતાઃ સ્વ ' (પૃ. ૭૫) આ ' મારા જીવનના સોગમ ' આપવાનું કોઈ પણ પ્રાચીન શિષ્ટ સંસ્કૃતમાં જોયું સાબિત્યું નથી.

(ચ) (પૃ. ૧૦૭) ' અસ્ય દ્વયોર્માર્ગયોર્દ્વૌ દ્વૌ સ્તૌ । ' આમાં કૌની પુનરાવર્તિત અર્વાચીન Idiom જ પાતાવે છે.

(ઞ) ' અન્વાણુપયોગીની શાસ્ત્રાણિ ' (પૃ. ૧૧૬) આમાં ઉપયોગીનો useful અર્થમાં પ્રયોગ સંસ્કૃત નથી.

(ટ) (પૃ. ૧૨૭) અસ્માકં ગૃહં તુ મવતઃ સ્વમેવ । ' અમારું ઘર આપનું પોતાનું જ છે. ' આ પણ અ-સંસ્કૃત છે.

(ઠ) (પૃ. ૧૩૬) ચાત્યાવ આઘાય દ્વિદિ પ્રસાદં કસ્યે વને । ' કાલે વનમાં જયું ' માં ' કલ્ય ' નો કાલના અર્થમાં જોવો પ્રયોગ અહીં થયો છે તેવો ખીજો મળતો નથી. કોશમાં કલ્યનો અર્થ ' કાલ ' હોય તે ન આવે, અહીં તો પ્રયોગની વાત છે.

(ડ) (પૃ. ૧૪૮) ઉપર વપરાયેલ ' માનપ્રદ ' શબ્દ પણ સંસ્કૃત લાગતો નથી.

(ઢ) વૃદ્ધા પોતાના પતિની બાળતમાં, ' મમ પુત્રાણાં પિતા ' (પૃ. ૧૬૪) જોવો પ્રયોગ કરે છે, તે પણ સંસ્કૃત કે પ્રાચીન પ્રાકૃત ભાષાને અનુરૂપ નથી.

(ઢ) (પૃ. ૧૭૨) સીતા કહે છે - ' સત્તિ ચન્દ્રકલે, મર્ત્યદારિકે દત્તિ કયસિ યયા પૂર્વં કયં ॥ કયસિ સત્તિ ઘીદિ દત્તિ ॥ ' ચન્દ્રકળા રોજ સીતાને સખી દત્તીને બોલાવતી, પણ આજ મર્ત્યદારિકા દત્તીને બોલાવે છે. તેને સીતા આમ કહે છે. આમાં ' કય ' નો ' બોલાવવું ' ના અર્થમાં ઉપયોગ અને આખા વાક્યનો અ-વચ સંસ્કૃત Idiomને અનુરૂપ નથી.

(ઢ) (પૃ. ૧૮૫) રણાયઃ કિચત્તમ્ એમ છે. ઉપાધની સાથે ' કૃ ' ધાતુ સંસ્કૃતમાં પ્રાચીન નથી, ' રણાયઃકિચત્તમ્ ' બરાબર છે.

(ક) 'ધિષ માતવાન્ સ્વાયંદુદિન્' (૫ ૧૮૬) માં selfish ના અર્થમાં સ્વાયં, તેમ જ એ આખો સ્વાયંદુદિ સમાસ અ-સંસ્કૃત છે

(ણ) 'કિમગ્ર નવ કર્ણીયમ્' (૫ ૧૯૧) માં 'નવ' શબ્દ અ-સંસ્કૃત છે. 'નવરં' કે 'બન્ય' જ આવા સ્થળે યોગ્ય કહેવાય

(ત) રામ સીતાનો સમ્બન્ધ જાહેર કરતા લાંબા બાપણને અતિ જનક કહે છે (૫ ૨૦૦) 'યદેષ ઉભયોસ્તુભ્યગુણયો રાજવશયો સબન્ધ સર્વેર્મવન્નિરનુમતથેત્ત નિ સ્વસ્તીતિ મવન્તો હુવન્તુ।' આ 'ત્રણ વાર સ્વસ્તિ બોલો' અને પછી બધા ત્રણ વાર 'સ્વસ્તિ, સ્વસ્તિ, સ્વસ્તિ' એમ બોલે છે, તે બધું આજના three cheersની જ યાદી આપે છે

(થ) (૫ ૨૦૩) 'બન્યે પરશુરામ પ્રણમન્તિ તત આશિષો લમન્તે ચ।' આ પંચોક્તિ રચનાનું આખું વાક્ય અ-સંસ્કૃત છે 'તેની પાસેથી આશિષ મેળવે છે' માં તો greet blessings from him ની જ સ્પષ્ટ અસર છે. 'આશિષ લમ્' તો આવો ઉપયોગે સંસ્કૃત નથી આના ઉપરાંત બીજા ધણા પ્રયોગો મળી આવે એમ છે આ બધા પ્રયોગો વિષે મારે ખાસ તો એટલું જ કહેવાનું છે કે સ્વભવાસવદતાદિના નાટકોની બાબતના Idiom ની પાસે આ બધા પ્રયોગો અ-પ્રાચીન લાગે છે, ઉપરાંત એક અર્વાચીન કલ્પનાનો પ્રયોગ પણ અહીં જ નોંધી લઉં છું (૫ ૧૫૬) -સરસ્વત્યાગણલિલે રાજન્તે માનસૌકષ્ણ. રણપૂર્ણે કવેચતે નવા માવા હયોજ્વલા ॥ આમાંના ઉત્તરાધર્મી' ઉપમા ક્યા પ્રાચીન સંસ્કૃત પ્રુત્તકમાં મળે ?

અર્વાચીન કૌટુંબિક અને સામાજિક વાતાવરણ

૨ આ નાટકમાં નિરૂપાયતું કૌટુંબિક અને સામાજિક વાતાવરણ અર્વાચીન લાગે છે એનાં દર્શાવેલાં આપું

(ક) ૧૫ અને પછીનાં પૃષ્ઠો ઉપર કાશ્યાપિ ગ્રંથે રાણીઓ 'મારી સમ્બાવના પહેલી કરે' એવા જે સંદેશ મોકલે છે તે પ્રાચીન નાટકોને મુકાબે અર્વાચીન જ લાગે છે જેકા કનિષ્ઠાની આવી તેમ જ ૫ ૫૩ ઉપર છે તેવી અદેખાઈ પ્રેમાનંદના રાષ્ટ્રશિક્ષકમાં મળે પણ પ્રાચીન સંસ્કૃત નાટકમાં એ ન મળે

(ખ) ૫ ૭-૯ ઉપરની વિદૂષકની આખી વાત અર્વાચીન વાતાવરણ બીજું કરે છે વિદૂષકને લાડનો શોખ છે, તે તો જરાગર પણ 'તુ કેટલા લાડુ ખાઈ શકીય' થી માંડીને મોડખાદનનું જે પૃથક્કરણ કર્યું છે, તે બધું પ્રાચીન નાટકમાં અવાસ્તવિક લાગે છે

(ગ) ત્રીજા અક્ટના ચિત્રકમલકમાં નિરૂપાવતા ગન્ધર્વો સરયુ નદીમાં નહાયા કરે છે તેનું કારણ એવું આપું છે કે, અને તો દિમાવનના કંડા પ્રદેશમાં રહેવાવાળા, અમારાથી અહીંની મરમી કપાળી સદાય ? તેમાં પણ આ તો ઉનાળો ? કેમ નજે વિનાયતથી સાહેબનોક આવ્યા હોય નહીં !

(ધ) પાંચમા અક્ષરો વિશ્વભક્ષકતા તાત્પર્યથી દર્શાવે છે ‘ રામ વગેરે રાજપુત્રો બધી વિદ્યામાં કુશળ થાય એમાં શુ ? આપણે પણ થઈએ પણ એમને તો બધી સગવડ મળે અને આપણે તો હાથમહેનત કરી લાણુ એટલે આપણી અલ્પવિદ્યા એમની બહુ વિદ્યાથી ક્રોધ (ક્રોધનો આ પ્રયોગ પણ અ-સંસ્કૃત છે) ઋષિઓ એના વખાણ કરે છે તે એની વિદ્યાનાં નહીં, પણ એનાં રાજપુત્રત્વનાં ’ બગભગ સમાજવાદી હાથે એવી આ દર્શન સંસ્કૃત નાટકમાં અસ્થાને છે

(ક) ૫ ૧૫૩ થી ૫ ૧૬૬ સુધી જે બન્નુ આવેખાયુ છે તે હું આહવાનપૂર્વક કહું છું કે કોઈ પણ ગ્રામીન સંસ્કૃત પુસ્તકમાં એની રીતે વર્ણવાયતું મળે જ નહીં એ આખો ભાગ આજકાલ આપણે શાળા મહાશાળાઓમાં ‘ ગ્રામ્યજીવન અને નગરજીવન ’ (Village life vs city life) ઉપર નિબંધ લખાવીએ છીએ, તેવા એક સવાદાત્મક નિમગ્ન જ છે આ મુદ્દો બહુ અગત્યનો છે, તેથી એમાંથી કેટલીક વિગતો નીચે આપું છું વિશ્વામિત્ર કેમ જાણે રામલક્ષ્મણને પદાર્થપાઠ ન આપતા હોય એવું જ એ આપું વર્ણવું છે.

(૫ ૧૫૩) વિશ્વામિત્ર સિદ્ધાંત મૂકે છે નગરાદિપુ રચ્યત્વ કૃત્રિમ ન ચ સર્વભોગ્ય તત્ત્વો ન વધાર્થમ્ ।

(૫. ૧૫૪) દૂરે વસતો નગરાચ્ચ સન્તત ।

વળન્તિ નાણ લસુલશ્ચતોષિતા ॥

એકુતો પણ અમનો વિક્રય કરે છે કે નથી કરતા એ આખી દર્શન જ નરીન છે

(૫ ૧૫૫) પુરેષુ કૃત્રિમ સર્વં અનેચ વાસ્તવિકં । આ વિરોધ બરાબર નિમગ્નની રીતિએ અપાયો છે (અહીં ‘ વાસ્તવિક ’ શબ્દ પણ અ-સંસ્કૃત બાજે છે)

(૫ ૧૫૮) પદાર્થપાઠને અનુરૂપ શૈલી કરતા વિશ્વામિત્ર તેમને જગતનો તાત એવો એક જ બનાવી કહે છે વચ્ચત મુર સ્થિત કૃષીવલમ્ ।

ક્ષેત્રમ્ કૃષ્ટ હૃદ્યેન પ્રયમકઠિન મીઝરોહસ્ય યોગ્યમ્
કૃત્વા પ્રક્ષિપ્ય ધાન્ય પ્રકૃતિનશમવાસ્તવચોત્પાદ્ય વાસાન્ ।

રક્ષિત્વાહર્નિશં તત્ત્વમસુકૃત્ત્વલં વાસ્યમાપ્ત્વાપ્રકામમ્
ક્ષેત્રાગીવો મયોનં મુલમપિ તુળન્મન્યતે સામ્પ્રત ચ ॥

૧ (૫ ૧૫૯) આજના કોઈ પણ કોલેજીયન પેઢે ઉત્સાહમાં આવીને બહુમત બોલી કહે છે બહો શ્લાપનીયવૃત્તય ઇમે કૃષીવત્ર । અને ગમ પણ એવા ઉત્સાહમાં તણાતાં કંકી દે છે (૫ ૧૬૦) બ્રહ્મમિચ્છામિ નગરમેતેષા વહુલયયમ્ । (હું ઇચ્છું છું-વાળુ આ આપું વાચ્ય અ-સંસ્કૃત છે તેમાં પણ નવું નો આ ઉપયોગ તો સાવ અર્થગ્રામી છે) જેન નગરાગિ નિર્વિત્તવાદપુરાણિ તયોવન ફરણિ મરન્તિ ।

આજના આમસુધારકનાં અને સહેતુધારનાં જ વચનો ! પૃ. ૧૬૦ પછી વિશ્વામિત્ર રામને વારે છે અને લાંબુ લાપણુ આપે છે “ નગરેણુ વસતામેતેષા સર્વગુણા નદ્યા મવિવ્યન્તિ । एते तज्ज कृषिकर्म विदमरिष्यन्ति । ” (અને તો આ બધાં વાંચ્યો શુભરાત્રી લાગે છે) વિશ્વામિત્રનું એ આપુ વાક્ય જ અર્વાચીન માનસને પ્રતિરિબ્ધત કરે છે

૫ ૧૬૧ પછી વિશ્વામિત્ર કહે છે નગરનિવાસિભ્યં શુભવ્યા ગ્રામ્યશોભા (ગ્રામ્યને આ પ્રયોગ પણ પ્રાચીન નથી જ) સરિષ મચ્ચતગ્રાસ્યતિ । ગ્રામ્યજનનો અટો નયો ૨૫૪ અને સીચો પદ્મપાત કયા પ્રાચીન સરકૃત પુસ્તકમા મળશે ?

૫ ૧૬૨ સાથે ધણુ પાડુ આવે છે એ જોઈ રામ મ્હે છે, લહો રમ્ય દર્યમિદમ્ તવા પ્રયાગમન વનાત્ વગેરે નણુ મ્લોકનુ વર્ણન અર્વાચીન નિગધનો જ એક મુદ્દો છે

૫ ૧૬૩ પદાર્થપાઠને પૂરો કરવા ખેતરથી પાછી ફરતી એક વૃદ્ધા કણુમણુને શોકોને વિશ્વામિત્ર તેને ફરનાક પ્રશ્નો પૂછે છે એ આખો સવાહ અર્વાચીન છે તેમા પણ વૃદ્ધા વિશ્વામિત્રને પૂછે છે ‘ આ બે ડાણુ છે ’ અને વિશ્વામિત્ર કહે છે ‘ આ રામ-લક્ષ્મણુ છે ત્યાં તો હમણાંનાં વિનયથીય સમાજવાદીની પેઠે રામલક્ષ્મણુ (૫ ૧૬૪) સાવિત્રો રામોડમિત્રાદયે અને જ્યારે રામાડમિત્રોડ મિત્રાદયે કહેતાકેને એ વૃદ્ધાને પગે લાગે છે આ આપુ માનસ અર્વાચીન છે ઉત્કર્ષા ત્રીસ વર્ષથી વધુ જૂનું નથી એમ પણ મ્હી શકાય

૫ ૧૬૫ અન્તે રામ બોલી ગઈ છે સય દેવતુલ્યમાસ દયે (શમનના)

(૫ ૧૬૬) ઉલ્લેખે પતર્થ પાઠ આપી કાપાપ કરતાં જેમ શિક્ષક પ્રશ્ન પૂછે તેમ વિશ્વામિત્ર પૂછે છે વત્સૌ કિમર્થઃ કૃષીવલા મયા વાં દર્શિતા । વગેરે

આ બધું અગ્રેજ ડેળનણી શરૂ થઈ તે પહેલાંના ડાઈ પણ પુસ્તકમા આવી રીતે હોય જ નહીં, એમ હું ભારપૂર્વક કહું છું

હાયપ્રતો અને પાઠાન્તરો

(ક) આના પ્રતિએ તથા ઠીકાકારે આને જાસતુ મનાવવાનો ખાસ પ્રયત્ન કર્યો હોય એવી શકા પણ થાય છે પરંતુ એની વધુ નિગતોમાં જિતાર્થ વગર એક જ મુદ્દો નોંધાય

(ક) આની બે હાયપ્રતો મળી છે એમ પ્રકાશકે જાહેર મુદ્રા છે એમાંથી એક સવન ૧૭૨૭ની લખેની છે અને બીજી હસ્તિનાપુરનિવાસી દોષપ્રસાદ સર્માએ સવન ૧૮૫૮માં લખી છે, એમ પણ એમણે લખ્યું છે જાસના નાટકોની બધી જ હાયપ્રતો દક્ષિણમાંથી જ મળી આવી છે તેની આ હાયપ્રતો પ્રમાણિત હોય તો તે ઉત્તરમા લખેની એના નાટકની એક હાયપ્રત મળી છે, એ મુદ્દો જાસના આખા પ્રશ્નમા ઘણો ઉપયોગી થાય પણ હાયપ્રતો માટે શકા જવા એવું છે પ્રકાશકે એક ડ્રત ઉપરથી મૂળ વાચના થકી છે અને બીજીમાંથી પાયાન્તરે આપ્યા છે, એમ લાગે છે આ પાઠાન્તરો તપાસનાં બીજા સરકૃત પુસ્તકોમાં મળે છે એનાથી સિમ પ્રકારનાં લાગે છે

(૧) પહેલા અંકનાં આમાં ૨૨ પાનાં છે, તેમાંથી છેલ્લે પાને એક પાઠાન્તર મળે છે, બાકી પહેલાં ૨૧ પાનામાં એકે પાઠાન્તર મળતું નથી; તેમ કુલ ૨૦૭ પાનાં છે, તેમાંથી છેલ્લાં ૪૮ પાનાંમાં (૧૬૦ થી ૨૦૭) પણ એકે પાઠાન્તર મળતું નથી. વચ્ચેનાં (૨૨ થી ૧૬૦ સુધીનાં) પાનાંમાં દર બેત્રણ પાને પાઠાન્તર મળે છે. જ્યારે શરૂઆતમાં અને અંતમાં સંખ્યાબંધ પાનાંમાં કંઈ જ પાઠાન્તર ન જ મળે, એવી સ્થિતિ બીજા કોઈ પુસ્તકમાં જોઈ નથી.

(૨) કેટલાંક પાઠાન્તરો તો ઉપજ્ઞવી કાઢવા જ લખ્યાં હોય, એવો ભાસ થાય છે. ખાસ કરીને જુઓ પૃ. ૨૭, ૩૦, ૩૨, ૩૩, ૪૦, ૪૮, ૫૧, ૫૬, ૬૫, ૭૧, ૮૮, ૯૬, ૧૦૭, ૧૧૬, ૧૨૫ વગેરે એમાંથી એકબેનાં દૃષ્ટાન્ત અહીં નેધું :

(પૃ. ૨૭) મૂળમાં 'અનસિઓ' છે, તેનું પાઠાન્તર 'અતારો' છે. આમ માત્ર પર્યાયનું જ પાઠાન્તર જરા વિચિત્ર છે.

(પૃ. ૩૦) સ્વસ્થાને તિષ્ઠતું પાઠાન્તર સ્વમિયોગમશ્ચયં કુલ જેવું પાઠાન્તર માત્ર Paraphrase જ છે.

(પૃ. ૩૨) ચિન્તેયં ત્યજ્યતાં લઘુ । એમાં મૂળમાં લઘુ છે પણ પાઠાન્તરમાં આમ લખ્યું છે :
“લઘુ=શીઘ્રમ્ । લઘુ=નગુર્વી । ઉભયામપિ પુસ્તકયોરસ્તિ । પાઠાન્તરમાં બેય સાચાં છે એમ બતાવવાનો મોહ જ અહીં છે ને ?

(પૃ. ૩૩) નયનિનયપૂર્ણો ને બાહ્યે મનુજગુણર્ણો એવું પાઠાન્તર છે. તે પણ જરા અસાધારણ છે.

કાલિદાસાદિતું અનુકરણ

(૪) આ નાટકમાં કાલિદાસાદિતું અનુકરણ ધણે રૂપે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો આપું :

(ક) (પૃ. ૭) વિદૂષકઃ કિં મમ સુવર્ણેશ્ચાનિ ન જ્ઞાયન્તે પીયન્તે ન ચ પરિગ્રીયન્તે । સરખાવે સ્વર્ગે વિશેતું યત્ર ન જ્ઞાયન્તે ન પીયન્તે । વાળુ વિઘ્નેભવશીયમ્ભતા વિદૂષકનું વાક્ય.

(જ) (પૃ. ૬૦-૬૧) અહીં શાકુંતલનાં 'પરિદાસવિજલ્પિન' સખે 'ધાળો આખો પ્રસંગ અનુકરણો છે.

રાગ વિદૂષક વિશે વિચારે છે :

(સ્વગતમ્) ચમત્કેયં ઘટ્ટ કલહપ્રિય । ન જ કલરશ્ચી । ગૃહોપાદિતોપિ ક્ષેમઃ શંકાં જનયતિ ।
મયતુ એવં તાવત્ ।

(પ્રકાશમ્) સહે સુંદરક કથાપ્રસંગેનેવાય રામ્યદાયવિચાર ઉદ્ભૂતઃ ન કિમપિ કરવાયિ વચ્ચે ચપાર્ય મન્યસ્વ ।

ક વૃષ્ટવમનલ્પવિષ્ણવં

ક કુમારાઃ શુકુમારપેતસઃ ।

પરિહૃતવિનસ્પિતં સતે ॥

પરમાર્યં ન દિ મન્યતાં ધવ ॥

(ગ) પૃ ૮૫ ૨૬ બાળકાને રામ આણુ છેડે છે ત્યાં ભરત કહે છે :

આર્ય પ્રસીદ । સરિમન્ વૃજે દગ્ધે સર્વે વૃદ્ધવાણા પદિગો નિરાગતો વિપચન્તે

ન સ્તુ ન સ્તુ ધમ્યાઃ પદિગોઽનાથધસ્તે

સાહૃદ્યુકફલપ્રેસ્તત્ર યાસઃ કૃતસ્તૈઃ ।

ક યત વિહગદેહાધ્યયત સાધયેન

■ યત પુનરણનિવસ્યા મૃત્યુદ્તા ઘરાસ્તે ॥

આર્તમાણ દસુનાસાં સ્ત્રાઃ સન્નેય કુર્વતે

નાનાગસાં પીઠનં તુ સંહારાર્ય સતઃ ઘરમ્ ॥

શાકુન્તલકાના ન સ્તુ ન સ્તુ અને આર્તગ્રામ્ય કઃ સમ્ વાળા સ્થેડે। તન્મૃદોને બતાવવા પડે તેમ નથી,

(ધ) છઠ્ઠા અંકમાં (પૃ. ૧૭૮) રામ સીતાને જોવા કપ્પે છે, ત્યાં જે દેવો દેવો સહીબોથી શાકુન્તલકામાં, શકુન્તલાનો પ્રથમ નાટકાવતાર થાય છે, તે જ સન્દેશી સીતાનો, અહીં થાય છે.

(ડ) (પૃ. ૧૮૦) સીતાને જોઈને કુબ્જાન્તની પેઠે રામને પણ સંકા જાય છે કે આ મને અપત્રિમાલ હશે તો ?

રામ કહે છે :

ક્ત્યાપિ વ્રજપેદુહિતા ભવન્તીયં મમાગમ્યા ન સ્યાન્ અન્યવધુર્મવિગ્રી (સરખાવો રહુવંદ)
વા દુષ્ટાયા મવેન્ । તદા મ્યયમેવ મયા રમેષાસ્મા મનો નિહિતમ્ । (વિચિન્ચ) નૈવં મવિષ્યસિ ।
ઇયં દિ

નૈવાગમ્યા ન દુષ્ટાયા શમ્પનો મેડજ ધાવતિ ।

ક્ત્યાકૃત્યવિવેકે તુ પ્રમાણં દિ સતાં મન ॥

શાકુન્તલકાનાં બસંદમ વાળા સ્થેડેની યાદ આપવાની જરૂર છે ?

આ અને બીજાં અનેક સામ્યે। ઉપરથી દીકાકાગ એવો મત બાવે છે કે કાવિદાસાદિએ આ નાટકમાંથી તે તે પ્રજાગે, સ્થેડે। આદિતું અનુકરણ કયું છે. પરંતુ એ દલીલ કોઈ રીતે ચોંટી શકે તેવી નથી; બાસના બીજા કોઈ નાટકમાં નથી અને આમાં જ કેમ આદલાં બધાં સ્થાનો છે જેનો પાછળના કવિઓએ ઉપયોગ કર્યો છે ?

સારાંશ

(૫) આ બધું જોતાં મારે મત એવો થાય છે કે આ નાટક ભાસનું નથી જ; એ તે અંગ્રેજ કેળવણીની અસરવાળા કોઈ આધુનિકની કૃતિ છે. શાસ્ત્રીજીએ આપેલાં કારણોથી મારે તે વિરુદ્ધ મત જ છે. આની ભાષા પ્રાચીન નથી, આમાં વસ્તુકલ્પનાનું શ્રેષ્ઠત્વ પણ નથી. બિલ્લ ધણી જગ્યાએ કલ્પનાની વિકૃતિ છે. આમાં રસભાવાલંકારાદિ સાદા છે. પણ કાવ્યત્વની દૃષ્ટિએ તેમ જ ભાસનાં અન્ય નાટકોની સરખામણીએ એ ભાગ્યે જ મનોહર છે. આ જ પ્રકાશકે એ બીજું સંસ્કૃત પુસ્તક પ્રસિદ્ધ કર્યું છે. તેનું નામ છે કૃષ્ણચરિત. તેમના કહેવા મુજબ એ શુભવંશન મહારાજાધિરાજ સમુદ્રગુપ્તની કૃતિ છે. એનો હજી મેં પૂરો અભ્યાસ કર્યો નથી, એટલે એના વિશે અહીં કશું લખતો નથી; પણ યદ્યપિ ઉપરથી જ-મેલી ચાંકાથી એ પણ મુક્ત નથી.

જન્યુ.-ફેબ્રુ. ૧૯૪૪

શાકુંતલનું ભાષાન્તર *

ભાષાન્તર કરવામાં શું જોઈએ—કલા ? અભ્યાસ ? બહુચિત્તા ? કવિત્વ ? રસિકતા ? પ્રતિભા ? સર્જનશક્તિ ? સહાનુભૂતિ ? ઐતિહાસિક દૃષ્ટિ ? કે આ બધું ? આપણે ત્યાં જે ભાષાન્તરો થયાં છે તેમાં જવાબદારીના પૂરતા જ્ઞાન સહિત કેટલાં થયાં છે ?

શાકુંતલનાં ગુજરાતીમાં હજારો ભાષાન્તર થયાં છે, તેમાંથી ધણીખંડમાં ભાષાન્તરકાર ભાષાન્તર વિશેની પોતાની સમજણ સ્પષ્ટ કરે છે. આ ભાષાન્તરના નિવેદનમાં ભાષાન્તરકારે પોતાનું દૃષ્ટિબિન્દુ આમ બ્યક્ત કર્યું છે :

પરંતુ મહારી ભાવના મૂલના જે જે પાઠ સ્વીકાર્ય કરે તેના અતિનિકટ પ્રતિબિમ્બરૂપ તરજીમો જ કરવાની અને સંસ્કૃત પડિતો તેમ મૂલના પરિચયીઓ અને અભ્યાસીઓ સામાન્ય તરજીમો સરલતા શૈલી પ્રસાદ કે એવા કોઈ બીજા ગુણો માટે જુલે ત્યારે આ તરજીમાને મુખ્યત્વે શુદ્ધિની દૃષ્ટિએ અને શાસ્ત્રીય ધોરણે તપાસે એ તો આ સાહસ માગી જ લે છે.

સામાન્ય રીતે, મૂળ કૃતિની શૈલી, રસ, કવિત્વ વગેરેને જરાજરા જાળવીને તેને બીજા ભાષામાં ઉતારી તે ભાષાન્તર; પણ સંસ્કૃત ભાષાના કોઈ પણ પુસ્તકના ભાષાન્તરમાં ભાષાન્તરકારની જવાબદારી ધણી વધારે હોય છે. જે સંસ્કૃત પુસ્તકો આજે પ્રસિદ્ધ થયાં છે કે થાય છે તેમાંથી એકે એવું નથી કે તેના મૂળ સ્વરૂપમાં આજે મળ્યું હોય, જેથી પાઠાંતરો વગરનું તે હોય (એક જ પ્રત મળી હોય તો જુદી વાત.) સંસ્કૃત મૂળના પ્રકાશન વખતે આ પાઠાંતરોને પરીક્ષક દૃષ્ટિએ તપાસી, તેની યોગ્યતાયોગ્યતાએ મૂળ પાઠો નક્કી કરાવે છે. એટલે સંસ્કૃત પુસ્તકના ભાષાન્તરકારની પણ આ પહેલી ફરજ થઈ પડે છે. પોતે જે મૂળનું ભાષાન્તર કરનાર છે તે મૂળને શુદ્ધ રૂપે નક્કી કરી લીધા વિના શુદ્ધ ભાષાન્તર કેમ થઈ શકે ? છતાં આપણા ભાષાન્તરકારો આ શાસ્ત્રીય જ્ઞાન બતાવવામાં બહુ ઓછું ધ્યાન આપે છે, તે એટલી બધી હદ સુધી કે જ્ઞાનાલાલ કવિ કે મન સુખલાલ ઝવેરી જેવા પણ પોતે અમુક આદર્શોને (જુદી જુદી હાયપોથેસ મેળવવાની તકલીફ તો તેઓ લે જ શેના ?) અનુસરીને ભાષાન્તર કર્યું છે એટલું નોંધવાની પણ તરદી નથી લેતા. થી ખખખરે મોનીઅર વિલિયમ્સની આદર્શ સાથે પોતાનું ભાષાન્તર સરખાવ્યું હતું એમ નોંધ્યું છે; પણ એ ભાષાન્તર તો આજે લગભગ કાલપ્રસ્ત થઈ ગયું છે, તે મૂળ મરાઠી ઉપરથી ભાષાન્તરાયું તેને લીધે,

અભિજ્ઞાન શકુંતલા નાટક : સમગ્રલોકી અનુવાદ મનનિકા દીક્ષ સાથે, કર્તા બલ્લભનરાય ભવાલુ-રાય ઠાકોર : વિભાગ ૧ : મૂલ : પુસ્તકાલય સંદાયક સદાશરી મંદળ લિમિટેડ, રાવપુરા, વડોદરા, મુદ્રાપત્રી અપ્રતિ. ૧૯૩૧.

તેમાંની અનેક અશાસ્ત્રીય રીતને લીધે અને મૂળને અનુસરતી શૈલી કે પ્રસાદના અભાવને લીધે ૧

મૂળની શુદ્ધિ વિશે ચિન્વટ

જવાબદારીનું ભાન હોય એવા આપણા ત્રણ ભાષાન્તરગ્રસ્ત-દી બ કેશવલાલ કુવ, સ્વ. કિનાભાઈ અને શ્રી બનવન્તરાય ઠાકોર અને શાકુન્તલ જેવા સર્વાંગસુંદર નાટકને માટે આપણને પ્રેમ ઠાકોર જેવા સહૃદય અને અધ્યાસક ભાષાન્તરગ્રસ્ત મળ્યા તે આપણું સહભાગ્ય જ ગણવું જોઈએ આ ભાષાન્તર એક નવી દિશા જ સૂચવે છે અને બીજી ગમે તેવી વિગતોમાં મતભેદ રહે, પણ એટલું તો જરૂર કહેવું જોઈએ કે શ્રી બનવન્તરાયે સૂચવેલી આ દિશા વગર એકે ભાષાન્તર સફળ ન જ થાય એટલે આ ભાષાન્તરનો પહેલો શુભ તે મૂળની શુદ્ધિ વિશેની તેમની અધ્યાસક ચિન્વટ ઉપર કહ્યું જ છે કે કોઈ પણ મંસ્કૃત પુસ્તકનું ભાષાન્તર કરનારની પહેલી ફગળ પોતાનું શુદ્ધ મૂળ નક્કી કરવું તે કવિકુલશુર કાનિદાસ જેટલો બીજો કયો કવિ લોકપ્રિય છે, હિન્દમાં ૧ આ

૧. શાકુન્તલના બૃહદા બૃહદા બનવાય ભાષાન્તરના તુલ્યનાત્મક અભ્યાસની વિગતોમાં બેઠા ઊતરવાની આ જગ્યા નથી તેવાપણ પ્રસંગ છે એ ને આટલું નોંધ્યા વગર નથી રહેવાતું

૨. ન્દાનાનાલ કવિનું ભાષા તર (શાકુન્તલ તેમજ મેઘદૂતનું) જેમ એકિ વર્ષોય તેમ શાકુ (જેને વાચવું હોય તે તેનું અષ્ટ અને પ્રસ્તાવના અને વાંચે, ભાષાન્તર તો નહિ જ) તે બીજી આવૃત્તિ પાપુ આ જ રૂપમાં ન થાય તો ઠીક એ ભાષાન્તર વાચતા તો કલિદાસ કોઈ અપ્રકર્યર્થો પ્રતિભા વગરના બગેના કવિ હોય તેવું લાગી જાય છે કવિ ન્દાનાનાલ રસિક છે કવિ છે તેથી કાનિદાસનું રસિકત્વ અને કવિત્વ જરૂર પારખી શકતા હશે પણ આ ભાષાન્તરમાં તો નથી રસિકત્વ કે નથી કવિત્વ કલિદાસ જેવા સુદર કલાકારને (અને ધ્યાનમાં રાખવું જોઈએ કે કાનિદાસ કલાકાર પ્રથમ હતો ભવભૂતિની જેમ બર્મિસ કવિ જ માત્ર નહોતા) લીધે ધગ્યોલા સ્વસ્થાલિત્વવાળા પદોનું તો આંખાં દગે દગે ખૂન થયું છે, તે કવિ ન્દાનાનાના વિગતના નિષ્કર્ષો અવગણવાની દોશને લીધે વળી બદમાશના કલિદાસીય, શબ્દરચના પાળવા પ્રયત્ન છે ' જેમ તેમણે પ્રસ્તાવનામાં ભડેને કહ્યું છે તેને તેઓ શબ્દસ વળગી રહ્યા હાશે છે સંસ્કૃત ભાષા માં ગવના જે મરોડ જે હાક આવે વાક્યરચનાના જે મરોડ થઈ શકે તે બરાબર, મુજરાતીમાં પણ આવી શકે જ એવી કદક તમ બી માન્યતા લાગે છે પરિણામે તેમના યાજરા સમાસો (અને મરિના સમાસો-નનીન સમાસો) વાપરવાના શોખ કયા એટલા બહોળો છે ? કૃતિમ અને કંઈક લાંબી નળ છે અને વંદી કવિથી ભાષાન્તર મળ્યા વગરને ઉતાવળમાં હંસ કે કોણુ બો શુ પદ્ય કેટલીક જગ્યાએ તો ગ્રામીની અશુદ્ધિ પણ આવી ગઈ છે, કોયે કૃતિમ અને કંઈક અલ પ્રાસાદિક નહિ એટલે અતાર્કિક પદ્ય અને અધર્મી અશુદ્ધિ આ શબ્દ અભિગતીર કલિદાસને લીધે જ આ ભાષા તર વચાનું બધ વાચ તો ઠીક જેમ ઉપર ઇચ્છુ છે તમણે મેઘદૂત પણ વાંચા જ દોષો બતાવે છે નાહક કવિથી આ મરોડ ભાષાન્તર કરવાની તકલીફ લેતા હશે ? ઉપરી બાધી ધીના તેમના ભાષાન્તરો પર ને જ છે એ કુ સ્પષ્ટ કરવાની જરૂર છે)

૩. મનઃશુભલાન કવરીનું ભાષાન્તર લોકપ્રિય થવાનો સંભવ છે કેમકે તેમનો આ હાવપાવ અનુવાદ સામાન્ય રીતે મુશ્કેલ જ ના છે છતાં એક મહત્વની અને અનન્ય તુગી તેમાં આવી ગઈ છે ઉપલક્ષ્ય અનુવાદ કરી શાકુન્તલને લોકગમ્ય બનાવવાની લાનચમાં કેટલાક પ્રયત્નો સારી પેઢે થયેલ બની ગયા છે તે અસહ્ય છે ખાસ કરીને મૂળને મુકા જે પહેલાં અર્કમાં શકુન્તલા કેટલીક જગ્યાએ (જુઓ પૃ ૧૨, શકુન્તલાનું ખેડું અને બીજું ભાગ પૃ ૧૬, લીટી ૨૬-૫૭ શકુન્તલાનું ઉપદ્રવ ભાગ પૃ ૧૭૨) આજની અમલ અપ્રકારી બી જેવી (સાંભળાવામાં સહેલો) પ્રાચીનતામાં જેવી) મીઠાઈ બઈ છે અને વિદ્યુતનું પાવ પણ કલિદાસની દૈવ છે તેના કરતાં વધુ પ્રાચ્ય બન્યું છે (જુઓ પૃ ૨૨, લીટી ૧૦૫ ૮૮, લીટી ૨૫૫૨) ૧

લોકપ્રિયતા જ તેના મૂળની અશુદ્ધિના કારણરૂપ બને છે, કેમકે એટલેટલા ક્ષહિયાઓએ શાકુન્તલની નકલો ઉતારી હશે અને ઉતારતો પોતાનું કહાપણ કહોળ્યું હશે તેમ જ એટલેટલા રસિકો તેમા ઉમેરણ કે ફેર કરવાના પ્રયોગનો દમાવી નહિ રાક્યા હોય કે. આજે તેની વાચના દેશદેશવાર જુદી જુદી ઉપનયમ થાય છે અને છતાં યે મૂળ શાકુન્તલની એક પણ પ્રત સોળમા સૈકાથી જૂની આજે મળી નથી એ આપણા દુર્ભાગ્યની વાત છે દેવનાગરી, કાશ્મીરી, મદરાસી અને બગાળી-દરેક વાચનામાં બહુ ભેદરવના તફાવતો ઘણા નથી એ ખરું, પણ કેટલાક તો એવા જરૂર છે કે તેને કોઈ પણ અભ્યાસકે અગણી ના શકે ર દા ત. પહેલા અકના બે શ્લોકો જ્યાં રાજા તપોવન-ભૂમિનું વર્ણન કરે છે ત્યાં દેવનાગરીમાં એક શ્લોક છે, તો બગાળી અને કાશ્મીરીમાં એ છે, અને એ જ શ્લોકો જોઈએ એમ શ્રી બલવન્તરાયે પૂરતી મંત્રોપકારક રીતે સામિત કર્યું છે આજે તો ઉપવન ઉદ્યાનનો પર્યાય થઈ પડ્યો છે, પણ કાવિદાસના સમયે તેનો અર્થ ઉદ્યાન અને વગડાના મિશ્રણથી ઉપજતો અર્થ જ હશે એમ તેમની સાથે કબૂલવાની ફરજ પડે છે, ખાસ તો ઉપવન અને તપોવન-એ બે ભેદ યાદ રાખીએ ત્યારે ખીજા મુખ્ય અગત્યના પાઠાંતરોમાં, ચોથા અંકની શરૂઆતમાં બગાળી અને કાશ્મીરીમાં શિષ્ય ચાર મનોકે પ્રોત્તે છે તે, ત્રીજા અંકની શરૂઆતમાં કોઈ ચાર શ્લોક રાખે છે તો કોઈ પાચ-પણ ઉત્તર તરફની વાચનામાં મળતા આઠે શ્લોકો અનુરૂપ છે તે, ત્રણે પાઠાંતરે મૂળના ઔચિત્યને પૂરેપૂરું બહાર લાવે છે અને આ બધી જુદી જુદી વાચનાની ધુનનાત્મક દૃષ્ટિએ ચર્ચા કરી, પાંડો નક્કી કરનાર ગુજરાતના નિદાનોમાં જ નહિ, પણ આખી દુનિયાના સમૃદ્ધ પડિતોમાં યે શ્રી બલવન્તરાય કાંકોર પહેના હતા તેની પહેના જુદી જુદી વાચના મુખ્ય જુદી જુદી આદૃત્તિઓ હપાઈ હતી તે ખરું, પણ તે બધીનો સમન્વય કરી જુદા જુદા પારોને દૃષ્ટિક્ષેપમાં મપૂર્ણ જોઈને તેમને તોળી, ફરી તોળી શુદ્ધ પારો નક્કી કરતો તેમનો લેખક આજે પણ માન ઉપજાવે છે, અને એ લેખને પરિણામે ધટતા સુધારા અને ફેરફારવાળી આ આદૃત્તિને નવી આદૃત્તિ નહિ પણ નવું જ ભાષાન્તર ગણવું જોઈએ

પણ વાચના નક્કી કર્યે ભાષાન્તરકારનું કામ કઈ પતી નથી જવું શુદ્ધ પાઠ નક્કી કરી તેનું જ ભાષાન્તર આપવું અને છતાં કેટલેક સ્થળે પરિક્ષક બે પારો વચ્ચે નિર્ણય ન બાંધી શકે એવું પણ બને ત્યારે બન્ને પાઠાંતરોનું ભાષાન્તર પણ આપવું પડે વળી શુદ્ધ પાઠ નક્કી કરવામાં પણ હાથપ્રતોની બહુમતી પ્રમાણે જ પારો નક્કી ન થવા જોઈએ પણ આંતરિક વસ્તુચૂંકની ચોચા ચોચતા મજર આગળ રાખીને જ તેને અનુકૂલ ઔચિત્યવાળા પારો જ શુદ્ધ ગણવા જોઈએ, એ સિદ્ધાન્ત શ્રી બલવન્તરાય કાંકોરે પહેલી વાર નહિ તો પહેલી વાર પૂરતો ભાર ધર્મને મસ્કૂતના અભ્યાસકે સમક્ષ મૂક્યો આમ મૂળ પારોને નક્કી કરીને મસ્કૂત અભ્યાસકોની તો તેમણે અમૂલ્ય સેવા કરી છે પણ તેનું તાદરશ ભાષાન્તર આપીને તેમણે ગુજરાતીઓને પણ પોતાના શાશ્વત ધણનીને દાખી દીધા છે શકુન્તલાના ખીજા ભાષાન્તરકારો જેમ મૂળને ઉવેખી ન શકે તેમ આ

૨ અહીં ને પારોમાં દેવનાગરી વાચના શુદ્ધ કરે છે એવા પાંડોનો નિર્દેશ એ એવા માટે નથી કર્યો કે આપણા લગભગ બધા જ ભાષાન્તરકારો દેવનાગરી વાચનાવાળા આદૃત્તિને જ અનુસરે છે

૩ The Text of the Śakuntala, 1932, D II Taraporewala & Sons, Bombay
Rs 1-8-0,

ભાષાન્તરને પણ ઉવેખી નહિ શકે. અને આ ભાષાન્તર પછીનાં બીજાં બધાં ભાષાન્તરો આની ઉપર જ અંગ્રાએશાં હશે, એમાં શંકા નથી. આ સેવા કંઈ જેનીતેવી ન કહેવાય.

શુદ્ધિ અને પ્રસાદનો સમન્વય છટ્ટ છે

અહીં પ્રશ્ન થાય કે આવા તરજુમાથી સામાન્ય વાચકને કાલિદાસનો પૂરો ખ્યાલ આવે ખરો ? કાલિદાસની અગાધ શક્તિ તેની જે પ્રાસાદિક શૈલીમાં દેખાય છે તે પ્રસાદ વગર મૂળની ખૂબી બરાબર કિતરે ખરી ? આની સામે આપોઆપ જ બીજો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે. જે મૂળના અર્થને સચોટ ઉતારવામાં પ્રાસાદિક શૈલીનો ભોગ ન આવવો. જોઈએ તો પ્રાસાદિક શૈલી ઉતારવા માટે મૂળની શુદ્ધિનો ભોગ સડી સકાય ખરો ? ખરી સ્થિતિ તો એ લાગે છે કે આવા પ્રાસાદિક કવિના આર્વા અનેકવિધ પાકારોવાળા પુસ્તકનું, મૂળને પૂરો ન્યાય આપી શકે તેવું ભાષાન્તર કરવું હોય તો આ બન્ને તરફનો જોડલો અને તેટલો પૂરો સમન્વય કર્યા સિવાય છટકા નથી. અને એટલે જ " કાલિદાસના સર્વોત્તમ નાટકની સર્વશુભસંખ્યન છપી ગુજરાતીમાં કોઈ કાળે પણ થવા પામશે, તો તે ત્રણ કે ચાર નહીં પણ ઘણા પ્રયત્નો અને નાના પ્રકારની શક્તિઓવાળા લેખકોથી ઉત્તરોત્તર વધતી જતી સવળતાદ્વારા જ બની આવશે. " આ ધ્યેયને પહોંચી વળવામાં બીજાં ભાષાન્તરો અને અનુવાદો કરતાં આ ભાષાન્તરનો ફાળો ઘણો મોટો રહેશે, કેમકે શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોરે બીજાને કંટાળા ભરેલું લાગે એવું છતાં જે અત્યાવશ્યક છે તેવું કામ એક વ્યુત્પન્ન વિદ્વાનની પારંગતતાથી કરી દીધું છે. એટલું ખરું કે આ ભાષાન્તર સામાન્ય જનવર્ગને બહુ નહિ બને, પણ તે તો ભાષાન્તરકર્તા પોતે જ કબૂલે છે.

આવી શાસ્ત્રીય ચિવ્વટ ન રાખવાના પરિણામે અર્થની અશુદ્ધિ આવી જાય ત્યારે જ તે ચિવ્વટની ખરી કિંમત સમજાય. કવિ ન્હાનાલાલના ભાષાન્તરમાં આવી કેટલીક અશુભ ભૂલો થઈ ગઈ છે. છુટ્ટો : શકુન્તલાનું સંભારણું, આવૃત્તિ ૧ લી. (૧) પુસ્તકનું નામ કવિશ્રી 'શકુન્તલાનું સંભારણું' રાખે છે તે યોગ્ય છે ? (૨) અંક ૧, શ્લોક ૪માં કવિશ્રી 'દયમાના નો અર્થ' લલ્યાણી 'કરે છે તે. (૩) પાનું ૧૦, રાગનું 'હેલું' બાણ 'હરિને ને હસ્તિને' (૪) પા. ૧૬, પ્રિય-કરે છે તે. (૫) પાનું ૧૦, રાગનું 'હેલું' બાણ 'હરિને ને હસ્તિને' (૪) પા. ૧૬, પ્રિય-કરે છે તે. (૬) પા. ૩૬, લીટી ૪, 'મૂળમાં' એ બલન' (૭) પા. ૩૬, લીટી બીજી, 'ચિત્રે ચિતારી.' (૮) ચોથા અંકમાં ૬૫૫ માટે 'મહારાજ' વિશેષ (૯) પા. ૮૩, શ્લોક નવમો ત્રીજી લીટી, 'હેલો' ઉત્સવનું વિશેષણ મૂક્યું છે તે. (૧૦) પા. ૮૭, શ્લોક ૧૭ લીટી ત્રીજીમાં મૂળનો અર્થ બરાબર નથી કિતરો તે. (૧૧) પા. ૬૬, રાગનું 'હેલું' બાણ, 'નાગરિક માટે' ચહેરી નો વાપર. (૧૨) પા. ૧૦૩, શ્લોક ૧૫, લીટી ૪, 'વાચ્ય' નો અર્થ 'ગાળ' થયો છે તે. (૧૩) પા. ૧૦૬, લીટી પહેલી 'અનુર્થ' આ બધાં સ્થળોએ, જે બતાવ્યા છે તે વચનોને મૂળની સાથે સરખાવીને જણાશે કે મૂળમાં અવિવચિત એવા જ તે તે અર્થો છે. આ પરિણામ આવ્યું છે તે જ શ્રી બલવન્તરાયની રીતની કેટલી આવશ્યકતા છે તે સિદ્ધ કરે છે.

અને આ શાસ્ત્રીય ચિન્ત્યથી આ ભાષાન્તર, એક વિશિષ્ટતામાં તો ખાસ સંકળ નીવડે છે. મૂળ શાકુન્તલમાં ચારેક શ્લોકો પ્રાકૃતમાં છે. તેનાં ભાષાન્તરો, અથા જે શુજરાતી તરજુમામાં વાંચી જાયો. વાંચતાં જ જણાયો, જે મંસ્કૃતથી વિજ્ઞ એવી તલ્લપદી પ્રાકૃત શૈલી પ્રે. ઠાકોર સિવાય ખીજું કોઈ પકડી શક્યું નથી. આતું એક કારણ ભાષાન્તરકારના પ્રાકૃત જ્ઞાનને અભાવે, તેની સંસ્કૃત છાયા ઉપરથી જ ભાષાન્તર થયું હોય છે તે હોય. સામાન્ય રીતે ખીજા છંદો કરતાં આખીને થોડી રીતે ઉતારવામાં કવિ ન્હાનાલાલ સંકળ થયા છે અને છતાં આ પ્રાકૃત શ્લોકોને તેમનો અનુવાદ વાંચો અને સાથે જ શ્રી બલવન્તરાયનો વાંચો. શૈલી શૈલીનો મેદ તરત જણાઈ રહેશે. પાંચમા અંકનો પહેલો શ્લોક એટલી તો સુન્દર રીતે ઠાકોરે ઉતાર્યો છે કે તે સંભળવાથી રાગના રમ્યાણિ વીક્ષવાળા હૃદયગ્રહણને સ્પર્શે તેવા ભાવનો ઉદ્ભવ સ્વાભાવિક અને ઉચિત લાગે છે. છેલ્લી લીટી 'અલિ, વિસરી શું ગયો જ આગલી ?' માં જે તલ્લપદી છાયા આવી છે તે ન્હાનાલાલની 'મધુપ ! કાં ? વિસર્યો શું એને ?' માં નહિ જ મળે. તેમ છતાં અંકના ખીજા શ્લોકમાં છેલ્લું ચરણ - 'ઋતુમંગલ ! હું તું પર વારી !' - માં જે અંગત રસિક સ્પર્શ આવે છે તે ખીજા કોઈ પણ ભાષાન્તરમાં નથી. આતું કારણ પ્રાકૃત ઉપરથી જ ભાષાન્તર કરતાં મૂળ છંદને વધુ નિકટ રહી શકાય તે પણ હશે.

આ શાસ્ત્રીય ચિન્ત્યનું ખીજું પરિણામ તે, ખીજાં ભાષાન્તરોને મુકાબલે આ ભાષાન્તરનું ગદ્ય સરળતામાં, વિશદતામાં અને શુદ્ધિમાં મૂળને વધુ નિકટ રહે છે તે છે. ખીજા અંકનું વિદૂષકનું પહેલું ભાષણ અને ચોથા અંકનું અનરક્ષાનું ૫. ૫૭ પરનું ખીજું ભાષણ, અર્ધાં જે ભાષાન્તરમાં પૂરતી કાળજીથી વાંચનારને શાસ્ત્રીય ભાષાન્તર અને લોકગમ્ય ભાષાન્તરના ગદ્યને તફાવત સમજશે.

સમશ્લોકીમાંની છૂટો કેટલે અંગે આવકાર્ય ?

પણ સમશ્લોકી ભાષાન્તરોમાં પદના ભાષાન્તરનો પ્રશ્ન વધુ વિચારવાલાયક અને છે. કોઈ પણ સંસ્કૃત નાટકનું ભાષાન્તર કરનાર તે ભાષાન્તર પદવિભાગ પૂરતું સમશ્લોકી બનાવવા લક્ષ્યાય છે. પણ તેમ કરતાં કેટલીક છૂટ પણ લેવાય છે : (૧) મૂળના શ્લોકનો છંદ અચુક હોય તેને ફેરવી શ્લોક ખીજા છંદમાં ઉતારાય તે. (૨) મૂળની ચાર પંક્તિને છ કે આઠ પંક્તિમાં ઉતારાય તે, અને (૩) મૂળનો છંદ એનો એ રખાય તો પણ શુરુલુધીની છૂટ લેવાય તે. આ છૂટો આવકાર્ય છે ! દા. ત. શ્રી અષ્વપરના ભાષાન્તરમાં સોએ સો ટકા નહિ છવ્વજા જેવાં જે તરવા દેખાય છે : એક તો મૂળના પદને પદમાં ફેરવી નાખવાની રીત અને ખીજું કેટલીક જગ્યાએ મૂળમાં ન હોય તેવું પદ ઉમેરવાની કે મૂળના ગદ્યવિભાગને પદમાં ફેરવી નાખવાની રીત. (સામાન્ય રીતે કોઈક જગ્યાએ મૂળના પદની આગળનો થોડેક ગદ્યભાગ પદમાં લઈ લેવો પડે તે જુદી વાત છે.) આ બંને બાબતમાં, શું મૂળની શૈલીની દૃષ્ટિએ કે શું મૂળનું તાદૃશ પ્રતિબિંબ ઉતારવાની દૃષ્ટિએ, અને તો ગંભીર દોષ લાગે છે. છતાં સામાન્ય રીતે, મૂળના એક છંદને ખીજા છંદમાં ઉતારવાની છૂટ તો ધણાખરા ભાષાન્તરકારોએ લીધી છે. શ્રી બલવન્તરાય ઠાકોરે પણ. આવી બાબતમાં 'વિજ્ઞચરિત્તિ' શ્લોક : 'હોય એટલે મારું અંગત વચન નેહું તો એમ કહેવું પડે છે જે શૈલીની દૃષ્ટિએ ગમે

તેમ, પણ મૂળતઃ તાદૃશ પ્રતિબિંબ ઉતારવાની દૃષ્ટિએ તો આ છૂટ પણ અણધારતી લાગે છે, તેમાં જે મૂળ કવિના જમાના પછી પ્રચાર પામેલા જન્મેનો ઉપયોગ (દા. ત. સોરઠો, સવૈયા, બૂલણા વગેરે) મૂળના જન્મેને બદલે કરાય તે તો જરા જે ચોખ્ખા લાગતું નથી. તેમ જ ખરું પૂછે તો આ જ દૃષ્ટિએ (મૂળને તાદૃશ અનુસરવાની દૃષ્ટિએ) એક જન્મેને ખીજા જન્મમાં ફેરવવામાં પણ તેવો જ હોય છે. વળી, મૂળના જન્મેને ખીજા જન્મમાં શા માટે ફેરવવો? જે ભાષામાં ભાષાન્તર કરાવું હોય તે ભાષાના મૂળગત બંધારણને તે જન્મ અનુરૂપ ન હોય તે એક કારણ હોય, ખીજું કારણ, મૂળનો વિચાર મૂળના જન્મમાં જ ખીજા ભાષામાં બંધ કરવાનું, મૂળના વિચારથી અર્થધનતાએ, અસકચ બનતું હોય, તે હોય. આ બંને દલીલ સંસ્કૃતમાંથી ગુજરાતીમાં ચર્તા ભાષાન્તરને લાગુ મહિ પડી શકે, કેમ કે સામાન્ય રીતે સંસ્કૃતમાં પ્રચલિત એવા બધા જન્મે આપણે ત્યાં વપરાય છે : અને મૂળની અર્થધનતાએ તે જ જન્મમાં વિચારવ્યક્તિ અસકચ, કદાચ બને ખરી, પણ સંસ્કૃત અને ગુજરાતી ભાષામાં તાત્વિક સમાનતા ધણી છે તેથી પ્રયોગો કરી કરીને આ મુશ્કેલી ટાળી શકાય એમ પણ લાગે છે. છતાં આ ખીજા કારણથી જ જો જન્મેનો ફેર કરવો પડે તો તેનું ક્ષેત્ર, કોઈને દોષરૂપ ન લાગે એટલું સંકુચિત બની જશે. ત્રીજા બાબત ગુરુલુધની છૂટની સારા પુસ્તકના ભાષાન્તરની જેમ, મૂળથી અનભિરા અભ્યાસકો મૂળના સમયની રાજકીય, સામાજિક, આર્થિક વગેરે સ્થિતિના ખ્યાલો બાંધી શકે, મૂળના સમયના સાહિત્ય વિષયક વિકાસને તપાસી શકે તેમ કોઈ આતાં ભાષાન્તરમાં તે ટાળના જન્મશાસ્ત્રના વિકાસને માપવાનો અભિલાષ ન ધારી શકે? અભ્યાસની, શાસ્ત્રીય અભ્યાસની જ જગાએ વાત કરીએ ત્યારે તો નાનામાં નાની બાબતને પણ આપણે અવગણી ન શકીએ. જન્મેનો પણ ઐતિહાસિક વિકાસ તો ખરો જ ને? દા. ત. આમાં અને અનુક્રુપ આજે જેટલાં ચોક્કસ માપવાળાં છે તેટલાં આગળ નહોતાં વૈદિક અનુક્રુપ, મહા-ભારત કાળનો પૌરાણિક અનુક્રુપ અને કાવ્યનો અનુક્રુપ એમ ઉત્તરોત્તર વિકાસ તો ખરો જ, પણ કાવ્યાનુક્રુપમાં જે વહેલાયોડા કવિ પ્રમાણે એાછીવત્તી પ્રવાહિતા મળશે. દા. ત. આજના ધારણે કાલિદાસમાં જ, અનુક્રુપની પ્રવાહિતા વધુ છે એમ સિદ્ધ કરાયું છે.^૪ અને એમ તો સાહિત્યનાં બધાં અંગોના કેમિક વિકાસ થયો છે જ ને? તો પછી ભાષાન્તરનો એક હેતુ મૂળ ભાષાથી અનભિરાને મૂળના રસનું પાન કરાવવું તે હોય તો, તેની સાથે મૂળનાં બધાં અંગોનું તેટલી જ વિકસિત સ્થિતિમાં બાળ થવું પણ જરૂરનું નથી? મૂળના વિચારને, શૈલીને, અલંકારને કે જન્મેને ફેરવનાર ભાષાન્તરકાર તેટલે અંશે કાલવિરોધિતા (anachronism)નો દોષ વહેરી નથી લેતા? આ દૃષ્ટિએ તો મૂળની ઉપમાને રૂપમાં ફેરવી નાખનાર ભાષાન્તરકાર પણ દોષપાત્ર કરે, તેમ જ ગુરુલુધની છૂટ લેનાર પણ. આપણે ત્યાં ગુજરાતીમાં ગુરુલુધની છૂટ લેવાની કોઈ નવાઈ નથી. કવિ ન્હાનાલાલ તો તેને જાણુ પણ સમેજતા લાગે છે. પણ જે ઉપર નોંધું તે દૃષ્ટિગોચરે અનુસરીએ તો તો, મૂળના જન્મનું પણ તાદૃશ પ્રતિબિંબ ઉતારવાનો પ્રયત્ન (પ્રયત્ન, કારણ પૂર્ણ સંગ્રહ, અવધારની દૃષ્ટિએ, અત્યારે કદાચ અસકચ લાગે) ભાષાન્તરકારે કરવો જોઈએ. મૂળના જન્મમાં જે સ્તિઓ હોય, જે છૂટ હોય તે પણ ભાષાન્તરમાં જિતે તો સારું. હું સમજું છું કે આવા અપભ્રંશમાં સ્વ આંગણને વેર મણાય એટલા વાચકોને પણ માઠ પડે : પણ જેમ છૂટજાટવાગા,

૪. પ્રો. હાકોરે એવો જ કાલિદાસના મૂળ અનુક્રુપ મોકોને તપાસ્યા પછી, આ નિર્ણય ઉપર આજા છે એમ હું બહુ ધી.

લોકપ્રિય અને તેવા, મૂળની સામાન્ય શૈલીનો અપાદાનપે એવા તરબુમાની જરૂર સામાન્ય વાચકો માટે સ્વીકારીએ તેમ આવા શાસ્ત્રીય (અતિશાસ્ત્રીય કહો તો પણ ભલે) ભાષાન્તરોની જરૂર પણ અમુક વૃત્તિવાળા અભ્યાસી વર્ગને માટે ન સ્વીકારીએ ?

આ બધા દૃષ્ટિબિન્દુએ — શુદ્ધ વાચના નક્કી કરવામાં, સરળ અને શુદ્ધ ગદ્ય લઈ આવવામાં, અને સામાન્યતઃ કાલાનરોધી શૈલીમાં કાવિ-સતો પરિચય કરાવવામાં — બે પ્રો' દાકાર વિગ્રહી નીવડ્યા છે તો શૈલી, પ્રસાદ કે એવા ચુલોમાં તે કેટલા પાર બિતર્થ છે ?

કાલિદાસની કથા ઉતારની એ કઈ નાનીસૂતી વાત નથી, એટલે મૂળનો શ્લોક વાચી તરત જ તેનું ભાષાન્તર આપાર્થી વાંચનાર ધણી વખત પૂરો સતોષ નહિ મેળવે એ સાચું છે છતાં આપણાં બધાં, જે ભાષાન્તરોને સાથે રાખી ખાસ પ્રાસાદિક શ્લોકોનાં ભાષાન્તરો વાચી જોવાની તકનીક લેનારને એટલું તો જરૂર જણાશે કે પ્રસાદ અને શૈલીની બાંધતમા પણ, આ ભાષાન્તર અને મૂળની બરાબરી ધણી જગ્યાએ નથી કરતું તો જે બીજા ભાષાન્તરોને મુકાબલે સફળ છે ભિન્ન રુચિને લીધે કોઈને અમુક ભાષાન્તર અને કોઈને અમુક ભાષાન્તર પસંદ પડે તે જુદી વાત છે, પણ મૂળની તાદશ છબી ઉતારવાની સાથે મૂળનો પ્રસાદ જેટલો અને તેટલો ઝીનનાર, ભાષાન્તર તો આ એક જ છે

અને સરકૃતમંથિ આપણી ભાષાઓમાં ભાષાન્તર કરનારને કેટલી ચિબ્બટ રાખતી જોઈએ, કેની સક્ષમ નજરથી કેટકેટલા નિયમોનું ઉલ્લંઘન નથી થતું તે જોવું જોઈએ તેની દિશા બતાવનાર પણ આ જ ભાષાન્તર છે

આ ભાષાન્તર વાચનાર તેને આ દૃષ્ટિએ જોશે તો જ તેને ન્યાય કરી શકશે — અને કોઈ પણ પુસ્તકને તપાસવામાં તેના કર્તાની દૃષ્ટિ જ પ્રધાન ગણતી — જોઈએ ને, જો તે દૃષ્ટિમાં મૂળગત તાત્ત્વિક દોષ ન હોય તો ?

૫ ખાસ કરીને પ્રાકૃત શ્લોકો તથા અંક ૪, શ્લોક ૭ ૮, ૧૦, ૧૫, ૨૧, ૨૨, ૨૪, અંક ૩, શ્લોક ૫, અંક ૫, શ્લોક ૨, ૧૬, અંક ૬, શ્લોક ૧૦, ૧૭, અંક ૭ શ્લોક ૮ વગેરે તેમાંના બે શ્લોકોની સરખામણી આ અવરોધના પરિશિષ્ટમાં કરી છે.

પરિશિષ્ટ

એકમે શ્લોકો દાખલા તરીકે કાઢીએ, એવી ને ન્હાનાલાલમાંથી લઈએ :

[(અંક ૪, શ્લોક ૭ (કાકીરની વાચના મુજબ બીજામાં - દેવનાગરીમાં - શ્લોક ૫)]

કાકીર

ચીરો મંગલ એક ઈન્દુ-ઉલ્લામાં વહેલે દિધાં આ જુવે,
મળીએ આ અળતો જીવ ચરણનો સુગાર દીધો જુવે :
હાથેળી નવપદ્મવોપમ વળી એ દેવતાઓ તાણી
સાંધા વક્ષતણાં થઈ પ્રકટિ, ને આખાં ધરણું જુવે.

એવેરી

આખુ મંગલ કૌમ ઇન્દુધવણું કોઈ તણે મળે,
ને લાક્ષારસ કોઈએ વળી દીધો, શોભાવવા પાઈને;
બીજાંએ, વનદેવતાની કળીની હાથેળી કાઢી સુધી,
કાઠીને હરિકાંધથી અવનવા સુગાર દીધા વળી.

ન્હાનાલાલ

હીરનું મંગલ ચીર ચન્દ્રધવણું કોઈએ વહેલે દીધું,
પરુશોભા થ સુહાવવા નિરમર્યા કાંએ થ લાક્ષારસ;
ને સ્પર્ધા ફરી કુખળોની કરતી હાથેળી કાઢી સુધી
કહાડીને વનદેવીએ જ બીજાંએ શણગાર અર્પ્યા બીજાં.

મૂળ

કૌમં કેનચિદિન્દુવણુ તણા માતૃત્વમાવિષ્કૃતં
નિષ્ઠવૃત્તધરણોપમેગમ્મલભો લાક્ષારસઃ કેનચિદ્ ।
અન્યેભ્યો વનદેવતાકરતલૈરપર્વમાગેષિયે-
ર્વૈતાન્મામરણાનિ તત્કિસલવોદમેદપ્રતિદ્વન્દ્વિભિઃ ॥

નોંધ : આ શ્લોક આ ત્રણે ભાષાન્તર વિશે મેં કરેલી ટીકા બરાબર બહાર લાવે છે. કવિ-
ધીના ભાષાન્તરમાં પહેલી, બીજી ને ત્રીજી લીટીમાં વીસ વીસ અક્ષરો છે તેથી પહેલી લીટીમાં
' હીરનું ' બીજામાં ' પરુશોભા ' અને ત્રીજામાં ' ચણગાર ' એવા કૃત્રિમ ઉચ્ચાર કરવા પડે છે, તે
મૂળની સાથે સરખામણીમાં કંઈક લાગે છે. વળી કવિશ્રીએ ' બીજાં વનદેવીએ શણગાર અર્પ્યા '
એવો અર્થ લીધો છે તે અને એવીએ ' બીજાંએ...દીધા ' એમ અર્થ લીધો છે તે બન્ને મૂળમાં

મળાવેલ પ્રતમાં (આ બીજી આશ્રિતિની) મળે છે તે ભાષાન્તર પણ ખુબ ઉપર મેં આપેલ સુધારક
ભાષાન્તર શ્રી કાકીરે કર્યું છે તે અને ખબર છે. ભાષાન્તરકાર તે કારીગર છે, અને કસાગ કારીગરને પોતે
પારકા આકાર સર્વાવસરગૂર્ણ ન અને ત્યાં સુધી કાપાય, સુધારકપદાર્થ કઈ જુલુ જ પડે ને ? હું બલુ છું
કે આ આશ્રિતિ બહાર પડ્યા પછીના ત્રણેક મહિનામાં શ્રી કાકીરે એટલા બધા સુધારા તેના ભાષાન્તરમાં
કર્યા છે. (મૂળને બરાબર અનુસરવાની દૃષ્ટિએ) કે આ દમણું જ બહાર પડતી અને અવગણાતી આશ્રિતિ
પાત્ર જુની થઈ ગયેલી લાગે છે,

અવિવક્ષિત છે. મનમુખલાલ ઝવેરીજી ભાષાન્તર કાઢેલા કરતાં પણ વધુ સુવાચ્ય લાગશે. છતાં પહેલી લીટીમાં 'મૃદુને' વધારા પડ્યું ઉમેરવું પડ્યું છે. તે અને ત્રીજી-ચોથીમાં નવપદ્ધતિ અને દાથેળી વચ્ચેની ગર્ભિત ઉપમા - ઉત્પ્રેક્ષાને રૂપકમાં ફેરવી નાખવી પડી છે તે તથા 'હરિદ્વિધ્યા' શબ્દ સંબંધ વગર અદ્ધર લટકતો લાગે છે તે મૂળનો રસ કંઈક વિદૂત કરે છે. વળી તેઓ બીજી લીટીમાં 'નિષ્પૃત'નો અર્થ ઉતારી શક્યા નથી. કાઢેલાના ભાષાન્તરમાં મૂળને વળગી રહેવાની ચિન્ત્ય પ્રત્યક્ષ થશે. અને છતાં ક્યાંય જાનવી કૃત્રિમતા કે કંઈકશતા મળશે નહિ.

વળી એક બીજો શ્લોક (પાંચમા અંકનો ઓગણીસમો) સરખાવો :

કાકેાર

અજહજ દિપત્ આ રૂપ મ્હારં વરેહં
સ્મૃતિ નવ કહિ આરે, ને ધરે મર્મ એ તો
શકું નવ અપનાવી સધ કે ના નકારી
જમર જ્યમ મળરકે કુન્દ જોસે બરેહં.

ઝવેરી

સરથ, મધુર, આણું રૂપ આવી પડ્યું આ,
પ્રથમ હવં સ્વીકાર્યું કે નહિ : તે વિચાર ;
જમરસમ પ્રભાતે કુન્દ જોસે બરેહં
શકું નહિ જ હું માણીઃ છાંધે યે ના શકતો.

જાનાનાનાના

વિમળ રૂપની મૂર્તિ આજ સ્થેને મળન્તી,
પ્રથમ પરિચીતી, વા ની અણનિર્મુલ્યે એ
નવ હું શકું જ માણી, ના હું ત્યાગી શકુ યે
જમર જ્યમ પ્રભાતે મિત્રો જોસેબરિયા.

મૂળ

इदमुपगतमेव* रूपमङ्घ्रिह्वकान्ति*
प्रथमपरिगृहीतं स्याज वेत्ति व्यवस्थयन् ।
भ्रमर इव विमाते कुन्दमन्तस्तुषारं
न च खलु परियोज्युं नेव शक्नोमि हातुम् ॥

આ ત્રણે ભાષાન્તરોને મૂળની સાથે ખરાબર સરખાવો, ફરી સરખાવો અને જુલો કે ઉલ્લી લીટીનું ભાષાન્તર કાઢેરે કયું તે બંનેને સ્વીકારવું પડ્યું છે. તેમાં 'મળરકે'ને બદલે 'પ્રભાત'

* હું દેવનાગરી આવૃત્તિમાંથી જ આ મૂળ આપી શક્યો છું, એટલે કાઢેલાના 'ન ધરે મર્મ' એ તો ન વાળા પાડ્યું મૂળ નથી આપી શકાતું, પણ જરૂર તે પાઠ ચક્રિયાતો છે.

‘કગ્યાની’ છૂટ લેતાં પાંચમો વર્ણી શુરુ બની જતાં આમિની જાંદનો ભંગ થાય છે. અને ‘કુન્દ’ને બદલે ‘મોગરો’ મૂકતાં કાવ્યવનો ભંગ થાય છે. ઠાકોરનું ભાષાન્તર એટલું તો સુભગ અને તાંદ્રશ થઈ ગયું છે કે તેમાં ફેરફાર શક્ય નથી. ‘નહાનાલાલ’માં ત્રીજી લીટીમાં ‘અણ’ વર્ણો તો જ-છદ મંગશે અને ‘કક’શતાં વધશે. ઝવેરીએ ‘અમરસમ’ કયું છે તે ‘નયમ’ જેટલું અર્થવ્યક્તિ કરવા-માં ‘સકુળ’ નથી. વળી ઠાકોરે જુવનો અર્થ ‘ને ધરે મર્લ’ એ તો ‘એમ’ ઉતાર્યો છે, તે ‘મન્ત્રસ્ત્રીપાર’ સાથે અનુરૂપ હોઈ, એ ન સ્વીકારવામાં ‘પણ’ બીજા બન્ને ‘ભાષાન્તરકાર’એ જૂથ ખાધી છે, તેથી અમર તથા એસ ભરેયાં કુન્દની છિપ્પા સર્વોગમપૂર્ણ થતી રહી છે. વળી નહાનાલાલ અને ઝવેરીનાં ભાષાન્તરમાં અટવાતો અપકંવતા જતાવંતો પાદપૂરણ ‘જ’ ‘કાલિદાસના સરસ્વતીવિભવની ગાયે કે મશ્કરી કરે છે.

શર્વિલક

શર્વિલક નામનું એક નાટક હમણાં શ્રી રસિકભાઈ પરીજેત્તહાર-પાઠ્યુ' છ. ગીઆ મિલિકલું વસ્તુ અભિનવ પ્રકારનું છે. મૂળ તો ચક્રના મુચ્છકટિક પરથી એ લીધું છે, એટલું જ નહીં, એમાંથી દરેકો, સંવદો અને પદો પણ એમ ને એમ લીધા છે. છતાં આપોયે વસ્તુમાં નવા જ માણુ યુગ્યો છે. મુચ્છકટિકમાં શર્વિલકે કહેલાં રાજ્યવિલસવું રચાન ગોણુ છે. અહીં એને પ્રધાનિપદ આપવામાં આવ્યું છે. આ રીતે આ ઐતિહાસિક નાટક છે અને લેખકે કરેલું ઇતિહાસકથન યોગ્ય છે. એક રીતે એમણે કરેલું ઇતિહાસકથનને કાન્તેશી પણ છે. આ વાત સમજાય એટલા માટે એના એક પાસા તરફ ખાસ ધ્યાન દોરવાને આ લખું છું.

રાજ્યપરિવર્તનના તાણા સાથે, તંત્રાલોન જુદા જુદા ધાર્મિક મેતાની વોણા આમાં કુશળતાથી ગૂંથી લેવામાં આવ્યા છે તે શા માટે ? એ કાળે, એટલે શુદ્ધ અને મહોવારના નિર્વાણ પછીના ૨૦-૨૫ વર્ષના કાળે, ઉત્તર ભારતમાં વૈદિક ધર્મ તો હતો જ. તેમાં મીમાંસાનો યજ્ઞકાંડ અને મોક્ષ ધર્મો હતા. શૈવ ધર્મ હતો. બૌદ્ધ અને જૈન ધર્મો હતા. રસિકભાઈ એ એમાં લોકાયતિક મતની વાત પણ કરી છે.

પાલકના અમોઘ ભરત શાહુતકને ચેતુર્ધર્મના સમર્થક ગણ્યો છે. ભરત કહે છે (પૃ. ૩૪) “વૈદિક ધર્મના વિવિધ પ્રકારે અનાદર થતો જોયો. યજ્ઞમાતાદિ વિશે લોકોમાં અદુરિત થતી જોઈ. બ્રાહ્મણના જન્મસિદ્ધ શ્રેષ્ઠત્વ વિશે વિવાદ સાંભળ્યા, શ્રમણોના પંથ બધી દિશામાં વિસ્તરતો જોયો... ત્યારે અમને થયું કે હુંવે આ અમણ પંથને વિસ્તરતો બેટકાવડો જોઈએ.” એને આ કારણે ભરતે પાલકને રાજગાદી અપાવી.

શર્વિલકને ચંડપ્રબોધના મહામાતૃ સાહકાયનનો યુગ કહેયો છે અને એને લોકાયતિક મતનો સમર્થક ગણ્યો છે. લોકાયતિક મતની અહીંની કલ્પના જુદી છે. નંદનક પૂછે છે: “આચાર્ય બ્રહ્મરૂપિ અને તેમના શિષ્ય ચાર્વાક પણ એમ જ કહે છે ને કે લોકમાં જીવનને પ્રયોજન તે ભોગ-વિલાસ ?” લોકાયતમત એટલે ભોગવિલાસ એમ સામાન્ય મત છે અને નંદનક પણ એ જ કહે છે, ત્યારે શર્વિલક કહે છે, “ભોગવિલાસ નહીં, લોકનાં શુખ અને સમૃદ્ધિ અને તે માટે અર્થસાધના, અને તે માટે આચારનીતિ.” બીજે વખતે શર્વિલક કહે છે, “વ્યાસ ભગવાને લોકસ્વભાવનું ઊંડું દર્શન કર્યું છે. લોકમાં બ્રહ્મતેજ રહેલું છે. તેના ઉપર તમેગુણનું આવરણ હોય છે. તેને ધનિકો અને ધર્માચાર્યો, વૈદિકો અને શ્રમણો વહેમથી અને વૈરાગ્યથી ધટ બનાવે છે.

માટે જ આચાર્ય જુહરપતિ એ સર્વ પાખંડીઓને લોકના શત્રુ ગણે છે—રજોગુણ વિનાનો સત્વગુણ એ તામસિક જ છે. રજોગુણથી તમોગુણને ખંખેરી નાખ્યા વિના સત્વ પ્રકાશતું નથી.” ત્યારે દુર્દરક કહે છે, “ શર્વિલક, આ તારો નવો ગુણ. તું લોકધર્મનો કાઠિ નવો દ્રશ લાગે છે. કપિલમુનિના પ્રકૃતિના ત્રિગુણાત્મક તત્વનો તું કાઠિ નવો અર્થ કરે છે.” રસિકભાઈ પોતે કહે તેમ (પૃ. ૨૧૬) “ લોકમાં કહેતાં મનુષ્ય-જીવનની મુખ્ય પ્રેરણા અર્થ અને કામ-સાધનાની હેય છે એ તેમનું (લોકાયતોનું) પ્રતિપાદન હતું. અર્થાત્ હાલના આપણા સમાજજીવનની જે વાસ્તવિક જૂમિકા—પશ્ચિમની જ નહીં હવે તો ભારતની પણ—છે, અને તેની જે વિચારસરણિ છે તેને મળતી જ એ વિચારસરણિ છે. ।

આમ વૈદિકધર્મનો ચત્કાંડ, આ નવી દૃષ્ટિનો લોકાયત પંથ અને બુદ્ધ-મહાવીરના પંથો-આ વિવિધ ધર્મમતોના પરસ્પર સંધર્મનો એ કાળ હતો. મહાસેન પ્રવૃત્ત શૈવમતનો હતો, પણ બુદ્ધને એણે આદરમાન આપ્યા હતાં. એનો અનુગામી પાલક ચત્કાંડનો પુરસ્કર્તા હતો, પાલકનો અનુગામી આર્યક હતો. તેના મિત્ર અને અમાત્ય તરીકે શર્વિલક હતા. તે લોકાયત મતનો હતો એવી અહીં કલ્પના છે.

આ નાટકમાં જે કંઈ બને છે તેની પાછળ તત્કાલીન આ વિવિધ મતોની સતત જૂમિકા હતી એમ લેખકે નિર્દેશ્ય છે.

આ વાતને બરાબર સમજાવે તો એક બીજી વાત પણ સમગ્ર થાય છે. આ નાટકમાં લેખકે ચારુદત્તનો તેમ જ મદનિકાનો વધ થવા દીધો છે. અને પરિણામે, મૂળ મૃત્યુકટિકમાં નથી તેવી પરિસ્થિતિ ઉત્પન્ન કરી છે. મૃત્યુકટિકનો અર્થ મુખ્યમાં છે. ચારુદત્ત અને વસન્તસેનાનો સંયોગ થાય છે અને શર્વિલક અને મદનિકા પણ પરણે છે એવી મૃત્યુકટિકની કલ્પાયુતિ છે. અહીં બંને પ્રેમીયુગલ વિખૂટાં પડે છે. ચારુદત્તનો વધ થાય છે અને વસન્તસેના વિયોગિની બને છે. મદનિકા હણાય છે અને શર્વિલક વિયોગી બને છે. આપણને પ્રશ્ન થાય છે કે લેખકે આવા કરુણ પ્રસંગો, મૂળમાં નથી જતાં કેમ જાણા કર્યા હશે? અને આનો જવાબ, જે ઉપર કહી તે ધાર્મિક મતોના નિરૂપણની જૂમિકામાંથી મળે છે.

આ કરુણ પ્રસંગ યોગવાનું એક કારણ એ પણ હોય કે બલિદાન પછી આવેલી ક્રાંતિ જ ટંકે છે. રાજપરિવર્તન એ આ નાટકનું મુખ્ય વસ્તુ છે અને અરાજકતામાંથી અવરથામાં સંક્રાન્તિ થતાં, સમાજે બલિદાન આપનાં પડે છે. એટલે ચારુદત્ત અને મદનિકાનાં મહાપ્રભાં બલિદાનો અહીં અપાયાં છે. આ એક કારણ હોય.

પણ અને એમ જણાય છે કે લેખકને એમ બનાવવું છે કે સત્વરીક વ્યક્તિના જીવનમાં, જીવનના સંધર્મને પરિણામે, જીવનની તાત્વિક દૃષ્ટિનો વિકાસ થાય છે. વસન્તસેના અને શર્વિલક બંનેમાં લેખકે આવા વિકાસ નિરૂપ્યો છે.

ચારુદત્તનો વધ થઈ ગયો છે એવું જાણનાં વસન્તસેના કહે છે, “ શર્વિલક, કાળને એક ફળ

પણ ન અટકાવી શકાય ? રાજા, તમારો આધિકાર કાળ ઉપર ચાલે છે ?" કાળતત્ત્વને સમજવા વિયોગિની વસન્તસેના પ્રયત્ન કરે છે. તે કહે છે, "હું તો સ્થાનવાસી ભગવાન શિવનું શરણ લઉં છું. કહે છે તે કાલરૂપ છે. તે મને આર્થ દેખાડશે." એને નિયતિનું તત્ત્વ સમજવું છે. એ કહે છે, "આ સંસાર તો કોઈ મહાન આકર્ષિમકતા છે નિયતિ છે ? આકર્ષિમકતા હોય તો પુરુષાર્થ અર્થ છે. નિયતિ હોય તો આર્થ ચારુદત્ત જેવા નિર્દોષનો વધ કયા નિયમે થયો ? મારે એ સમજવું છે...આ સ્થાનવાસી નિરાકારનું ધ્યાન કરતાં એ જાણવાની ભાવના નાગી." વસન્તસેનામાં, તાત્ત્વિક જીવનદૃષ્ટિનો વિકાસ આમ થાય છે તે કવિએ સૂચવ્યું છે. કેમ જાણે, ચારુદત્તના વધનો હેતુ વસન્તસેનામાં, એટલે લોકમાં, કાળનું સત્ત્વરરૂપ વધુ સ્પષ્ટ સમજાય, તે છે, એમ લેખક સૂચવે છે.

તો મદનિકાના અવસાનથી લોકાયતિક શર્વિલકની જીવનદૃષ્ટિમાં પણ વિકાસ આવે છે. ભરતને મહામાતૃપદ સ્વીકારવાનું શર્વિલક કહે છે ત્યારે મદનિકાના અવસાનની એને ખબર નથી, ત્યારે એ કહે છે, "જુહસ્પતિના લોકાયતત્ત્વનું હું અધ્યયન કરીશ, અને લોકસંપ્રદાના કાર્યમાં નિરત થઈશ... મારી સુદ્ધિ એમાં જ તૃપ્ત થાય છે. ધર્મ અને મોક્ષ તો મને વિગ્રહો લાગે છે."

પણ મદનિકાના અવસાનની વાત એ જાણે છે અને એનું મન વિચારવા લાગે છે. એ કહે છે, "પણ તું ક્યાં ગઈ ? ક્યાં ગયું એ સૌન્દર્ય ? એ ભરમીજૂત થઈ ગયું ? એ ભરમ થાય એવું હતું ? મદનિકા ચાર જૂતનું પૂતળું હતું ? ના, એ કંઈક અધિક હતું." વળી એ કહે છે, "લોકાયતના આર્થ" કહે છે કે મનુષ્ય ચાર જૂતોની મૂર્તિ છે. સાચું લાગે છે. (ગુરુને સંબોધતો હોય એમ) આ બળી ગયું એ એ જ હતું, પણ એ એટલું જ કેવળ હતું એમ માનું મન માનતું નથી, લોકાયતાઆર્થ ? એ જ ચાર જૂતી અધિક મદનિકા શું હતી એ મારે જાણવું છે. એ હું ન જાણી શકું, અથવા જે જાણું એ બધું ભ્રમ હોય ! પણ તેથી શું ? આ વાસ્તવિક દેખાય છે તે પણ ભ્રમ વિભ્રમ નથી ?"

ધડી પહેલાં ધર્મ અને મોક્ષને ભ્રમ કહેનારો શર્વિલક, મદનિકાના મૃત્યુ પછી તરત, વાસ્તવિકને ભ્રમ કહે છે. લોકાયતિક શર્વિલક ચાર જૂતી કંઈક અધિક છે એમ સ્વીકારે છે. આ એની જીવન-દૃષ્ટિનો વિકાસ છે. મદનિકાના અવસાનનો હેતુ, કેમ જાણે, જીવનદૃષ્ટિનો આવો વિકાસ શર્વિલકમાં અને લોકમાં થાય તે ખતાવવાનો છે એમ લાગે છે.

શર્વિલકને લેખકે સમાજરચનાની દૃષ્ટિવાળો કહ્યો છે. એટલે એનામાં જીવન-દૃષ્ટિનો વિકાસ થાય તે આવશ્યક છે. લેખકે એમ માનતા લાગે છે કે આ વિકાસ માટે મદનિકાનું મૃત્યુ જરૂરી હતું. અને લેખકનો આવો મત ખોટો છે એમ તો કેમ કહેવાય ? શર્વિલકમાં આ દૃષ્ટિવિકાસ થયો તે તો લેખકે અહીં ખતાવ્યું જ છે. પણ હજી વધુ ભાવિ-વિકાસનું સ્થાન પણ એમણે વસન્તસેનાના મોંમાં મૂક્યું છે. વસન્તસેના કહે છે, "મહારાજ આર્થકનો તું લોકદ્રષ્ટા સચિવ સાહસિક, હવે તું કરામાં બંધાવાનો નથી. અનાસકિતનો તું કોઈ કમચોગી અભિનવ ધર્મદ્રષ્ટા થઈશ."

મોગવિકાસ તો નહીં, પણ અર્થ અને કામને જીવનમાં પ્રધાનપદે ગણતો શર્વિલક, જીવનમાં

જે કંઈ નવાસ્તવિક છે તેની પાછળ કોઈ ખીલું સનાતન-સત્ય છે એમ સ્વીકારતો યદ્ય જાય છે અને ભવિષ્યમાં નિષ્કામ ક્રમચોગનો અભિનવ દ્રષ્ટા થવાનો છે એમ કહીને જ લેખકે મદનિકાના મુદ્દને, જાણે કે, ન્યાયી કરાવ્યું છે. વસન્તેસેના અને શર્વિલકનાં ઓદ્ધાનીયે, લોકમાં તાસ્તિક દર્શિતો વિકાસ થતા માટે મહામૂલ્યાં બલિદાનો જરૂરી છે એમ પણ જાણે કે લેખક સચવતા લાગે છે.

વિવિધ ધર્મપંથોના એ કાળમાં જન્મદર્શિનાં આવે વિકાસ તદ્દન સ્વાભાવિક છે, અને તો એ ઐતિહાસિક સત્ય પણ લાસે છે. રસિકભાઈના મનમાં શું હશે તેની તો મને ખ્યાલ નથી. પણ તત્કાલીન ઇતિહાસનું મારું અર્થઘટન આવું છે : મહાસેન પ્રવૃત્તના કાળમાં શરૂ થયેલાં બૌદ્ધ જૈન ધર્મનું પ્રબલ પાલકના અને આર્યકના કાળ સુધી વધતું રહ્યું, તેની સાથે, અહીં મુચ્ચંદુ છે તેમ, ભરતશહતક તેમ શર્વિલક જેવા અવૈદિક મનના અનુયાયીઓ, બ્રાહ્મણધર્મના સત્પરવરૂપને પ્રતિષ્ઠિત કરવા મથતા હતા, મારા મતે આર્યક પંથીનાં કદાચ એના જ સમકાલીન રાત્ત વિશાળપૂપના સમયમાં કદિક થયા હતા અને, એણે વૈદિક ધર્મનું સંસ્થાપન કરવાનો જખ્ખર પ્રયત્ન કર્યો હતો. હું એમ સમજું છું કે ગીતાનો નિષ્કામ ક્રમચોગ આ વખતે જ શરૂ થયો હતો અને એની પ્રચાર- માર્ગ કદાચ, કદિકનો હાથ હોય. શર્વિલક તો કદિક ન હોય, કાણ જાણે. પણ સમયની દૃષ્ટિએ શર્વિલક અને કદિક એક જ કાળના છે. એટલે રસિકભાઈએ કરેલું જન્મદર્શિનાં વિકાસનું આ નિરૂપણ, મારા મત પ્રમાણે, સ્વાભાવિક તેમ જ ઐતિહાસિક પણ છે અને એટલે જ હું કહું છું કે આ ગ્રંથમાં નિરૂપાયેલું ઇતિહાસકર્તાનું કાન્તદર્શી છે.

પાંડિત્યમંડિત રસિકતા *

આ બે ગ્રંથોમાં સ્વ. કેશવદાસ દુવના છૂટક છપાએલા લેખોનો સંગ્રહ કરાયો છે. ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટીએ આ કામ હાથ ધરીને, પોતાના મૂલપૂર્વ પ્રમુખનું શ્રાદ્ધ ખરેખર 'યોગ્ય રીતે કયું' છે. અલબત્ત, આમાં સંગ્રહાયા છે તેના ઉપરાંત, સ્વર્ગસ્થના બીજા લેખો—તેમનાં ભાષાન્તરોની પ્રસ્તાવના રૂપે મુકાબેલા લેખો—પણ આટલા જ કે આથી પણ વધુ કીમતી છે અને એ બધાનો સંગ્રહ પણ એક જ સ્થળે ગ્રન્થસ્થ બને તો અભ્યાસીઓને બહુ ઉપયોગી નીવડવાનો સંભવ છે. પણ આ બે ગ્રંથોમાં તો સંગ્રહકોનો આશય, એમના છૂટક પ્રસિદ્ધ થએલા લેખોના સંગ્રહ કરવાનો જ છે. કેશવદાસ દુવ ગઈ પેઢીના ગુજરાતી વિદ્વાનોમાં અનેક રીતે લુહા તરી આવે તેવા હતા, તેથી એમની સાહિત્યસેવાનું અવલોકન નિષ્કળ નીવડવાનો સંભવ નથી.

પહેલા ભાગના આરંભમાં, એમણે કરેલા કેટલાક છૂટક અનુવાદો સંગ્રહાયા છે, તે આ પ્રમાણે: મેઘદૂત, છાયાધટકર્પર, ચિત્રદર્શન, ઉત્તરરામચરિત, પંચરાત્ર, માર્શવકામિમિત્ર અને મૃચ્છકટિકામાંથી છૂટક શ્લોકો તથા મૃચ્છકટિકોના ત્રીજા અંક આખો. ઉપરાંત ભરતમુનિ, ઉમંગી સિપાઈ, પોદકાંતી પચીસી અને મંગલાદ્યક એમ ચાર સ્વતંત્ર કાવ્યો પણ આ ભાગમાં છપાયાં છે. આમાંથી મેઘદૂતનો અનુવાદ અપૂર્ણ છે. પ્રેમાનન્દશૈલીને અનુસરીને કડવામાં રચવા મડિલો આ અનુવાદ પૂર્વમેધના ખારમા શ્લોકે અટકે છે, અને એટલા શ્લોકો માટે પણ અનુવાદકને કુલ ૩૧ કડીનાં બે કડવાં રચવાં પડ્યાં છે. પ્રયોગ તરીકે આ અનુવાદ ઠીક છે. પ્રાચીન કડવાં-શૈલીમાં એમણે, નરસિંહરાવે (હુદયચરિત) અને સુન્દરમે (ઉત્તરસુદામાચરિત અથવા લોકલીલા) પ્રયોગો અજમાવી જોયા છે? અને મને પોતાને લાગે છે કે આ ત્રણેમાં સફળતાના અંશો ઠીક ઠીક પ્રમાણમાં છે, છતાં એ શૈલીની પરંપરા આપણે ત્યાં ચાલી નથી તે બનાવે છે કે પ્રેમાનન્દની સફળતા એની શૈલીને જેટલી આભારી હતી તેના કરતાં પણ વધારે એ આખ્યાનો સમાજની વચ્ચે ગવાતાં તે પ્રધાને વધુ આભારી હતી. છાયાધટકર્પરના અનુવાદમાં કેશવદાસ દુવનાં અનુવાદક તરીકેનાં બધાં જ ઉત્તમ લક્ષણો બહાર તરી આવે છે. એમના અનુવાદોની, અડી સંગ્રહાયા છે તેની તેમ જ સ્વતંત્ર કાવ્ય-નાટકમંદિના ગ્રન્થરૂપે છપાયા છે તેની સફળતાનો મુખ્ય આધાર એમના અલંકારમિત્ર માનસ ઉપર છે. અલંકારમંડિત અને તેમાં યે શબ્દાલંકારમંડિત કાવ્યમાં એમની પ્રતિભા પૂરી ખીની નીકળતી, એ અર્થના કવિ હતા તેના કરતાં વધુ તો શબ્દના કવિ હતા, તેથી જ છાયાધટકર્પર એમના ઉત્તમ

* સાહિત્ય અને વિવેચન, ભાગ ૧ અને ૨ ॥ કેશવદાસ હ. દુવ. (ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાયટી અમદાવાદ, પ્રકાશિત ઈ. સ. ૧૯૩૯ અને ૧૯૪૧.)

‘ નેઈએ ના લેખમાં એ રૂપ કર્મણિપ્રયોગનું છે એમ તેમણે સિદ્ધ કર્યું છે.

એમના ‘ ગુજરાતી ભાષા - અને સાહિત્ય ’ ઉપરના ભાષણમાં ગુજરાતી ભાષાના વિકાસના એમણે પાઠેલા ત્રણ મુગ્ધા, થોડા ફેરફાર સાથે આજે પણ સ્વીકાર્ય અને તેવા છે. હું ધારું છું કે આટલા સ્પષ્ટ ઉદાહરણો આપીને ગુજરાતી ભાષાના મૂળને બતાવનાર કેશવલાલ કુવડ પહેલા જ હતા.

શુદ્ધ ભાષાશાસ્ત્રને લગતા જે ગણ્યાગાંઠ્યા લેખો આપણી ભાષામાં આજ સુધી લખાયા છે તેમાં ‘ વાઙ્માપાર ’ જેવો પ્રમાણભૂત લેખ બીજો કોઈક જ હશે. ઉચ્ચારણમાં થતા જુદા જુદા વાઙ્માપારોનું પૃથક્કરણ આપણા આ પંડિતવરે અતિ ઝીણવટથી અને સ્પષ્ટતાથી કરી બતાવ્યું છે. આપણા સ્વરવ્યંજનોના ઉચ્ચારો અને એને લગતા ઉચ્ચારજુસ્થાનોના વ્યાપારો સમજવા માટે આ લેખ એક ઉત્તમ સાધન છે, પણ લેખમાં માત્ર સુંદર પૃથક્કરણ અને સ્પષ્ટ સમજૂતી જ છે એમ નથી. એમાં જોડું અન્વેષણ પણ છે અને એને લીધે એમાં કેટલાક ભૌતિક નિર્ણયો પણ અપાયા છે.

એ લેખમાં એમણે કરેલી એક ચર્ચા ઘણી ઉપયોગી છે. વૈદિક કાળના ત્રણ વ્યંજનો આપણે આજે ખોઈ ખેડા છીએ. આ ત્રણ વ્યંજનો તે પ્રાતિશાખ્યમાં મળતા જિહ્વામૂલીય, ઉપધ્માનીય અને ષકાર છે. એની ચર્ચા એમણે ખરેખર તુલનાત્મક ભાષાશાસ્ત્રને દષ્ટિમાં રાખીને કરી છે. અને એ ત્રણ વ્યંજનો વિશેનું એમનું પૃથક્કરણ ઘણું જ વજનદાર છે એમાં શંકા નથી. મૂળ જિહ્વામૂલીયમંથી (કંઠ્ય ઉપધ્મવ્યંજનમંથી) પૂ અને ખૂ જોતરી આવ્યા હશે એવી કલ્પના સફળ છે. અલ્પજાત, એ મૂળ જિહ્વામૂલીય, હું ધારું છું ત્યાં સુધી, ફારસી ‘ કાફ ’ જેવો નહીં પણ આપણા ક્ષ જેવો હશે. એક રીતે ક્ષને જે તેનું સંયુક્તાક્ષરનું તત્ત્વ ગાળી નાખીએ તો, જિહ્વામૂલીય કે કંઠ્ય ઉપધ્મવ્યંજન કહી શકાય. એવા ક્ષના ઉચ્ચારમંથી જ, હું ધારું છું, પૂ અને ખૂ જોતરી આવ્યા હશે. પણ આ બંને ઉચ્ચારો, પહેલાં પૂ અને પછી ખૂ એવા ક્રમે ઊપજ્યા હોય એવું માનવાને કંઈ ખાસ કારણ મને લાગતું નથી. મને લાગે છે કે મૂળ ક્ષ જેવા ઉચ્ચારનો અમુક જાતિમાં પૂ ઉચ્ચાર થયો અને બીજામાં ખૂ થયો એમ ધારવું વધુ સંયુક્તિક છે, કેમકે એ બંને ઉચ્ચારો એક કાલે સમકક્ષીન હોવાનો પણ સંભવ છે. એવું જ ઉપધ્માનીયનું લાગે છે. આ બંનેને લગતી કેશવલાલ કુવડની ચર્ચા સખળ છે. એટલી જ સખળ ચર્ચા ‘ ળ ’ અને ‘ લ ’ ને લગતી છે.

છન્દશાસ્ત્રી તરીકે કેશવલાલ કુવડની કીર્તિને ચિરકાળ મંડિત કરે એવો નિબંધ ‘ પઘરચનાના પ્રકારો ’ નો છે. એના પછી તો એમણે એ જ નિબંધનો સંસ્કાર કરીને ‘ પઘરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના ’ નામે ગ્રન્થ રચ્યો છે. આ ગ્રન્થ તરફ આપણા અવલોકનકારોની દષ્ટિ નેઈએ તેટલી વળી નથી એ દુઃખનો વિષય છે, પણ જે કાર્ય બીજા કોઈ ભાષામાં એ વખતે થયું નહોતું, તે કરી આપીને આપણા આ વ્યુત્પન્ન છન્દશાસ્ત્રીએ ગુજરાતી ભાષાની એક અપૂર્વ સેવા કરી છે. પઘરચનાનું આટલું બારીક અને વિગતુત ઐતિહાસિક અન્વેષણ બીજે કયાં ય થયું નવરૂપું નથી. એટલા માટે એ લેખ આપણા લલિતેતર વાક્યમમાં એક મહાખેલા રત્ન સમો છે. એમાં ખન્દેદથી માંડીને આજ સુધીના આપણા છન્દોનો વિકાસ એમણે તપાસ્યો છે. અને એમ કરીને એક જ છન્દના વપરાશના વિકાસના જુદા જુદા સ્થિત્ય-તરો ઉપરથી તેમ જ જુદા જુદા છન્દોના વપરાશના

વધતાં ઓછાં પ્રમાણ ઉપરથી એમણે સમયાનુક્રમ (chronology) ને લગતાં 'ટેટલાક' અનુમાનો બાંધ્યાં છે. આ અનુમાનો બધાંય કંઈ સ્વીકાર્ય જ ને તેવાં નથી, (કેમ કે પ્રાચીન સંસ્કૃત સાહિત્યનું તેમ જ પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનું સંશોધન હજી ચાલુ જ છે અને કેણે જણે ક્યારે ન ધારેલી કહી મળી આવે અને બાધેલા અનુમાનને બીધું વાળી નાખે એવી સ્થિતિ છે) છતાં છંદો પણ સમયાનુક્રમના નિર્ણયમાં અનુબોધક (corroborative) પ્રમાણ બની શકે એટલું તો આ નિબંધ ઉપરથી જરૂર પુરવાર થાય છે.

એકનિષ્ઠ સંશોધક

કેશવકાલ ક્રમ ભાષાશાસ્ત્રી હતા, આલંકારિક હતા, છંદશાસ્ત્રી હતા પણ એ બધા કરતાં એ એકનિષ્ઠ સંશોધક અને ઐતિહાસિક હતા. પુરાતત્ત્વમાં અને ઇતિહાસના ખોલાએલા અકાશ શોધવામાં એમને અપૂર સ્થાન હતો. ભાષાશાસ્ત્રમાં અને છંદશાસ્ત્રમાં પણ એમની દષ્ટિ મુખ્યત્વે ઐતિહાસિકની હતી. ભારતવર્ષના પ્રાચીન ઇતિહાસમાં કોઈ પણ ગુજરાતીએ સહૃદયના પૂર્વક સંશોધન કરીને મૌલિક નિર્ણયો બાંધ્યા હોય તો એમાં કેશવકાલ ક્રમ મુખ્ય હતા. પ્રાચીન ભારતીય ઇતિહાસના આપણા એ એકપૂરા અભ્યાસક હતા. તેથી એમની એ પ્રવૃત્તિનું સરવૈયું કાઢ્યા વગર એમની ખરી મહત્તા આપણે આંકી શકીએ નહીં. આ બે ભાગમાં પુરાતત્ત્વ અને સંશોધનને લગતા એમના લેખો નીચે મુજબ છે. ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકો, ચક્રવર્તિ કવિ હર્ષને નામે ચડેલાં સ્તોત્ર, લલિત-દુર્ગદાનો લેખ અને કુમારપદ્ય, કવિ ધોથી અને તેનું કાવ્ય, એશિયાઈ દૂતો, નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન, સ્વંનવાસવદાતા ઉપર નવો પ્રકાશ, પ્રતિભાનું લુપ્ત અંગ, સ્વપ્નદ્યુમ્નનો ક્રમગ્રામ ઉત્તરાધિકારી, યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ, ઉપાહરણનો રચનાકાળ, માઈકેયપુરાણનું કર્તૃત્વ, રખીદાસનું વંશટ્ટક અને કવિ દયારામ વિશે કંઈક, આ બધા લેખોમાં તેમ જ એમના ગીતગોવિન્દાદિના અનુવાદોમાં મુદ્રા પ્રાસ્તાવિક લેખોમાં એમણે ધણા, ખરેખર બહુ હિંમતભર્યા સ્વતંત્ર નિર્ણયો બાંધ્યા છે. ૨ એ બધા નિર્ણયો બાધવામાં એમની અભ્યાસસરતાના, વિષયનું બંધું પરિશીલન, બહુશ્રુતતા અને તર્કની પ્રગલ્ભતા સતત દેખાયા કરે છે. એમની વિદ્વતા માટે, એમની બહુશ્રુતતા માટે કે એમની સહૃદયતા માટે કોઈને કશું જ કહેવાનું હોય નહીં, છતાં એટલું નોંધવું, પ્રાપ્ત થાય છે કે આવા આ બહુશ્રુત, બ્યુત્પત્ત અને સહૃદય સંશોધકે તર્ક ઉપર સંયમ (ખાસ કરીને પાંડ્યશોધનમાં), ધણી વાર રાખ્યો નથી, ધણી વાર તે શાસ્ત્રપૂત તર્કમાં નહીં પણ કુતુહલોત્પાહરેણિ તર્કવિચારમાં લપસી પડ્યા છે, અને તેથી કરીને એમના ધણેક નિર્ણયો લવિષ્યમાં અસ્વીકાર્ય અને એમ લાગે છે. એમના મનમાં અમુક પૂર્વમદ બધાર્થ ગયો, પછી એના સમર્થનમાં કોઈ પણ કૃત્રિની વાચનાને કે બીજા કોઈ પણ પ્રમાણને બેગટચકટ કરવામાં એમને જરા પણ સંકેપ રહેતો નહીં. પણ એમણે જતાચ્યો છે તેવો એકગામ તર્કવિચાર શાસ્ત્રીય સંશોધનમાં ચાલી શકે નહીં. હું જાણું છું કે લખ્મણીનિં વિદ્વાનને વિશે આવાં વચનો લખવામાં પ્રાપ્તજન્ય છે, પણ એમની તર્કપદ્ધતિ અને તેનાથી બધાએલા એમના

૨. એમને કશા બધા વિષયના બધા જ મદદતના નિર્ણયોની એ સુધિ જમાવીને મે અત્યંત પ્રસિદ્ધ કરી છે. [નુવો' ક્રમિ', ૨૫૬ ૩ ૪૬, કિલ્ડ ૭ ૩૫, બાદ ૧૬, ૧૯૬૦] એ સુધિ એ એમના લેખસમૂહના મત્તમાં સમાવાય અથવા પૂર્તિ રૂપે જુદી જગ્યાએ તેો અન્નાચક્રેને ઉપયોગી નીવડવાનો સંભવ અને લાગે છે.

નિર્ણયોના ચિરપરિશીલન પછી મારે આ મત જ ઉચ્ચારવો પડે છે કે ન્યાં ન્યાં એમનો તર્ક સંયમમાં રહ્યો છે ત્યાં પરિણામ સુન્દર આવ્યું છે, પણ ન્યાં ન્યાં એ તર્કવિલાસમાં ઊતરી પડ્યા છે ત્યાં પરિણામ અસુન્દર જ આવ્યું છે.

ઉપર યાદી કરી છે: તેમાંથી ‘એશિયાર્થ દ્વેષો’ અને ‘કવિ ધોષી અને તેનું કાવ્ય’ એ બે લેખોમાં તો પ્રાપ્ત સાધનો ઉપરથી સુસંબદ્ધ નિબંધો તૈયાર કરાયા છે, તેથી સંશોધનની દૃષ્ટિએ એનું ખાસ મહત્ત્વ નથી. ‘એશિયાર્થ દ્વેષો’માં નોંધપાત્ર સ્વતંત્ર નિર્ણય એક જ છે કે ગૃહરૌળા લોહસ્તમ્બનો ચન્દ્ર ને પહેલો ચન્દ્રરૂપ (બીજો નહીં) હતો અને એમાં ઉલ્લેખેલ બાહ્યલક્ષ તે પંજાય નહીં પણ બદ્ધ. આ લેખનો ચન્દ્ર કોણ છે તેના વિશે તો હજી પણ મતભેદ પ્રવર્તે છે. ‘ચક્રવર્તિ’કવિ હુધને નામે ચડેલાં સ્તોત્ર, ‘લલિતેન્દુચક્રાનો લેખ અને કુમારપર્વત’, ‘ઉપાહરણનો રચનાકાળ’, ‘રખીદાસનું વંશરક્ષ’, ‘માર્ક’ કેયપુરાણનું કર્તૃત્વ અને ‘કવિ દયારામ વિશે કે ઇકે’— એટલા લેખો ગૌણ મહત્ત્વના છે એટલે એની વીગતોમાં અહીં નહીં ઊતરું. ‘ગ્રીક અને સંસ્કૃત નાટકો’ના લેખમાં ગ્રીક નાટકની અસર સંસ્કૃત નાટક ઉપર થઈ નથી એવો નિર્ણય તેમણે બાંધ્યો છે તેમ જ ‘નાટકની પ્રાચીનતાનું દિર્ઘર્શન’માં સંસ્કૃત નાટકનો ઉદ્ભવકાળ ઈ. સ. પૂ. ૮-૯મા સદ્દમાં હતો એવો મત બાંધ્યો છે. ગ્રીક નાટકનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ તેમ જ સંસ્કૃત નાટકનું તાત્ત્વિક સ્વરૂપ તપાસીને એ બંનેને સરખાવીને એમણે એવો નિર્ણય બાંધ્યો છે કે ગ્રીક નાટકમાં નથી મળતાં એવાં કેટલાંક અગત્યનાં તત્ત્વો સંસ્કૃત નાટકોમાં મળે છે તેથી સંસ્કૃત નાટક ગ્રીક નાટકની અસર તળે ઉદ્ભવ્યું એમ કહી શકાય નહીં. આવી જાતની તાત્ત્વિક તુલના કરીને આવેા નિર્ણય બાંધનાર એ પહેલા જ હતા. હવે આજે તો લગભગ બધા જ એમ માને છે કે બંને નાટકોનો ઉદ્ભવ સ્વતંત્ર હતો. સંસ્કૃત નાટકની પ્રાચીનતા બતાવતાં આપણા આ સંશોધકે આખ્યાનદર્શનનો (એટલે કે દૃશ્ય નાટકનો) સમય આખ્યાનશ્રવણના (એટલે કે શ્રવ્ય કાવ્યના) સમય પછી એક સદીએ મૂક્યો છે અને બંને વચ્ચે કાર્યકારણભાવ કહ્યો છે. મને પોતાને એ બંને કક્ષાઓનો ઉદ્ભવ સ્વતંત્ર લાગે છે, પણ એ મતભેદનો વિષય છે, સંશોધકના પદ્ધતિદોષનો નથી.

આ બે ઉલ્લા લેખોમાં એમનો તર્ક જરા કઠ્ઠનાએ ચડે છે ખરો પણ અન્તિમ નિર્ણયોને સદોષ બનાવે એટલી હદ સુધી એ પહોંચીને નથી. પણ ‘સ્વપ્રવાસવદતા ઉપર નવો પ્રકાશ’, ‘પ્રતિમાનું હુપ્ત અંગ’ અને ‘યુગપુરાણનાં ઐતિહાસિક તત્ત્વ’— એ ત્રણ લેખોમાં એમનો તર્ક-વિલાસ પુરનહારમાં લગમગી ઊઠે છે અને એમના નિર્ણયોને સદોષ બનાવે છે. માત્ર હકીકત ઉપર જ જેનાં મંડાણ છે એવા ઇતિહાસસંશોધનના વિષયમાં તર્કને પણ અવકાશ છે, પણ એને મર્યાદા છે, તો પ્રાચીન પુસ્તકોની વાચનાની સુનર્ધનના કરવામાં તર્કને જે અવકાશ છે તેની મર્યાદા તો એથી બે

૩. એ નિર્ણય, સંસ્કૃત નાટકની ઉત્પત્તિ પરત્વે તો મને પણ ખરો લાગે છે પણ સંસ્કૃત નાટકના વિકાસના કોઈ પણ કાળે એના ઉપર પરદેશી અસર થઈ નહીં હોય એમ કહેવા પહેલાં જરા વિચારવું પડે એમ છે. દા. ત. એરિસ્ટોટલે ટ્રેહીની બ્યાખ્યા imitation of action આપે છે અને ધનન્ય નાટ્યની બ્યાખ્યા અવસ્થાનુક્રિતિ: આપે છે [અહીં અવસ્થા એટલે action જ છે.] તેને આક્રમિક જ ગણવું કે કેમ ?

વધુ છે પરંતુ આ મર્યાદાને સહગતે ઘણી જ ધૃષ્ટતાપૂર્વક હમેશાં ધૃતકાર્યા કરી છે^૪ એમની સંશોધનપદ્ધતિનું આ એક મોટું દૃષણ છે. કોણ જાણે કેમ, પણ એમણે પ્રતિપાદિત કરેલા બધા જ પુસ્તકોનાં પાઠસંશોધનમાં એમણે તકનીકી યોગ્યતાને ધૃત્યગામ ધસવા દીધો છે, અને પરિણામ કોઈક જગ્યાએ સુંદર આન્યુ^૫ હશે પણ ઘણીખરી જગ્યાએ તો, શુદ્ધ તર્ક પાસે એમના નિર્ણયો ન ટકી શકે એવું જ આન્યુ છે.

સ્વપ્નવાસવદત્તા / ૧

‘સ્વપ્નવાસવદત્તા ઉપરાંત નવો પ્રકાશ’ લખીને આમાં સ્વપ્નવાસવદત્તાની વાચનાની બે સ્થળે સ્વર્ગસ્થે પુનર્વર્ણના કરી છે જુદા જુદા પ્રાચીન આવકારિકોએ પોતાની કાવ્યાલોકારના મન્યોમાં સ્વપ્નવાસવદત્તામાંથી કેટલાક અવતરણો આપ્યા છે, તેમાંના કેટલાક સ્ત્રોતો મૂળની વાચનામાં હોય એ સંભવિત છે એમ એમનું માનવું છે એટલે સુધી તો ઠીક છે. પણ નાટ્યપદ્ધતિમાં અવતારેલ પાદાન્તરો નિવૃત્તિવાળા સ્ત્રોતો જે સ્થળે સંભવિત છે તે સ્થળે જતાવતા એમણે ત્યાંની ઉક્તિઓનો ધણો મોટો વ્યુત્ક્રમ કરી નાખ્યો છે તે નિમ્નશ્રેણીનું છે એમ મને લાગે છે ૫/૨૧૨-૧૩ ઉપર તેમણે મૂળમાંથી નવ ઉક્તિઓ ઉતારી છે, અને પછી એ સ્ત્રોતનું સ્થાન નક્કી કરવાને મારે એને અવળસવળ કરી નાખી છે. લગભગ બધે અહીં એ ભાગ ઉતારતો નથી પણ મારે કહેવું જોઈએ કે મૂળ વાચના જેમ છે તેમ રાખીએ તોપણ પાદાન્તરો સ્ત્રોતો રાખીને જોઈ વિચિત્રતા કુપ્રમત્ય વસન્તકનાળી ઉક્તિ પછી પ્રસીધી મૂંઝી શકાય તેમ છે પણ એમને ઉક્તિઓ અવળસવળ કરવાનું મુખ્ય કારણ, વિદ્યુત્ક્રમ એક પછી તરત જ જોડે છે અને એટલી એક ક્ષણમાં એને એટલો બધો તાપ ન લાગી જાય કે એ સ્થાનાન્તર કરવાનું કહે તે છે પણ ઉપવિષ્ણોત્થાય જેવી નાટ્યસંચિત્રી જ કાવ્યલક્ષણ સૂચન ધાર્ય છે. અને નાટ્યકાર એવી જૂન ન કરે એવું પણ નથી આપણી દૃષ્ટિએ જે જૂન લાગે તે ખીજને સૂચે પણ નહીં એવો સંભવ છે અહીં જે વસ્તુસ્થિતિનો વધો લેવાયો છે તે તો પ્રાચીન કાળમાં અવસ્થિત નાટ્યગૃહનો અભાવ હતો તેને આભારી લાગે છે^૫ એવી જાતની વિચિત્રતા પ્રાચીન સંસ્કૃતમાં ખીજે પણ નજરે પડે છે એટલે, હાથપ્રતના આધાર વગર કલ્પનાથી જ આ ઉક્તિઓને અવળસવળ કરવામાં કોઈ મણુ જાતની યોગ્યતા નથી એવો જ દેખ ૫ ૨૧૬-૧૭ ઉપર આવેલી ઉક્તિઓની પુનર્વર્ણના કરવામાં થયો છે, પણ એની વીગતમાં અહીં નહીં જીતરું ;

૪ શાહશિકાસત્યભામાખ્યાનની એક પણ હાથપ્રત મળતી નથી છતાં પણ મુદ્રિત વાચનાનું સંશોધન કરવાનું તો એમને જ સૂચે જ્યાં એક પણ પ્રત મળતી નથી ત્યાં પાઠાન્તરની તો વાત જ કપાથી હોય ? છતાં પોતે ધાતુ^૬ કે મૂળ પાઠ આમ હોય તેથી એની આખી વાચના પુનર્મુદ્રિત કરવી એમાં વાક્યમિતિ નિવેચનની દૃષ્ટિએ કદાચ યોગ્યતા જણાય, પણ સંશોધનની દૃષ્ટિએ તો એ નરી ધૃષ્ટતા જ છે આવા માનસવાળા આપણા કોઈ ઉત્સાહી સંશોધકે જ પ્રેમાનન્દવલ્લભાશિકાની સમયસ્પર્ધ કૃતિઓ સ્થાને આપણું ગૌરવ ઉત્તરનાનું યોગ્ય ધાતુ^૬ હશે

૫. મારો The Types of Sanskrit Drama નામે પુસ્તકમાં સરકૃત નાટ્યની આની વિચિત્રતાનાં દર્શનનો આધાર છે, જુઓ, ૫ ૭૮-૮૦ પાદનોંધ.

‘ પ્રતિમાનું’ હુત અંગ ના લેખમાં તો સંશોધકે તર્કવિલાસે નહીં, કલ્પનાવિલાસે ચડ્યા છે. એમાં તર્કનો પાયો પણ નથી. લાસના પ્રતિમાનાટકનો સ્વરૂપ અભ્યાસ કરતાં અભ્યાસકને એમ લાગ્યું કે એના પાંચમા અંકના આરંભ પહેલાં ભાસે એક પ્રવેશક વિષ્ણુભક્ત મૂક્યો હશે, પણ મુદ્રિત વાચનામાં કે એનાં જાણીતાં પાઠાન્તરોમાં ક્યાંય એ પ્રવેશક કે વિષ્ણુભક્ત માટે આધાર મળતો નથી છતાં એમને તો ખાતરી જ થઈ ગઈ હતી કે ત્યાં એ પ્રવેશક કે વિષ્ણુભક્ત જોઈએ જ. એના જ રટણમાં એક દિવસ એ સ્વપ્નસ્થ થયા. સ્વપ્નમાં ‘મેડીના’ પર્મથિયેથી હાથ લંબાવીને એમને કાઢીએ એક ઊધાઈ ખાઈ ગએલ પાનું આપ્યું. બરાબર એ જ પાનામાં એમને જોઈ તો હતો તે પ્રવેશક અક્ષરશઃ લખેલો હતો. એ પ્રવેશક ભાગધીમાં હતો અને તેમાં દશ ઉકિતઓ હતી. હાંસિયામાં તેની સંસ્કૃત છાયા પણ હતી, પણ એ છાયા એ વચ્ચે તે પહેલાં જ એમની નિદ્રામાં ભંગ પડ્યો. સદ્ભાષ્યે જાગ્રતાવસ્થામાં પણ એમને એ દશે પ્રાકૃત ઉકિતઓ યાદ રહી ગઈ. તેને એમણે કાગળમાં ઉતરી લીધી, અને બહુ જ ગંભીર ભાવે એ સ્વપ્ન-પ્રવેશકને એઓ આપણી પાસે મૂળ પ્રવેશક તરીકે રજૂ કરે છે. ‘પ્રતિમાના પાંચમા અંક પહેલાં કવિએ પ્રવેશક મૂક્યો હોય તો એ સંભવિત છે, પણ એ ન ચે મૂક્યો હોય. કેશવલાલ કુવે પોતે જ નોંધ્યું છે : “ અંકની સરખામણીમાં આ અર્થોપસેપક ગૌણ છે અને ગૌણ છે માટે જ તે ખોવાયો તે દહેવામાં આવ્યો નથી. રામકથા જેવા જગજાણીતા મહાપ્રયાનના આધારે રચાયેલા નાટકમાં નાટકકાર પોતે જ વસ્તુનો સમન્વય સાચવી ઉપકથા ખુશીથી છોડી દે છે, સમગ્ર પ્રયોજ્ય વસ્તુ અંકોમાં હોંચી દીધું હોય છે, એટલે સ્વસ્થ વસ્તુના દર્શનનો અર્થોપસેપક લહિયાએ સરતચૂકથી તણ દીધો હોય, તો અંક ઉપર લક્ષ રાખનારના જાણ્યામાં આવતું નથી. ” અર્થોપસેપક ગૌણ છે તેથી જેમાં લહિયાએ તણ દીધો હોય તેમ લેખકે એ લખ્યો પણ ન હોય. રામાયણ જેવા અતિપ્રસિદ્ધ અન્યની સામાન્ય બધી જ વીગતો તે કાળના સમાજને જાણીતી હોય જ. જેમાં એમ લાગે કે અધુક પ્રમંગલ સ્થાન અર્થોપસેપક દ્વારા ક્યાં વગર પ્રકરણસમન્વય પ્રેક્ષકોથી સમજ શકારો નહીં, ત્યાં જ આવા સ્વસ્થ પ્રવેશ નાટકકાર રચે છે. અર્થોપસેપકમાં હોય તે સ્વસ્થ વસ્તુ છે; પણ સંસ્કૃત નાટકશાસ્ત્ર મુજબ જેમ વસ્તુ પ્રયોજ્ય અને સ્વસ્થ હોય તેમ અભ્યુક્ત કે ઉપેક્ષ્ય પણ હોય, અને ભાસે આ અર્થોપસેપકમાં કેશવલાલ કુવે કલ્પેલી વીગતોને અભ્યુક્ત ગણી તણ દીધી હોય તો તે તદ્દન સંભવિત છે. મનોવિશ્લેષણના અભ્યાસીઓને તો એ જાણીતું જ છે કે જે બાબતનું રટણ કરતા હોઈએ તે બાબત સ્વપ્નમાં કે તદ્દારમાં ઘણી વાર આપણી પાસે પ્રત્યક્ષ થાય છે. આવી વાતોને સિદ્ધ ગણી કાઢવામાં કોઈ પ્રભુ જાતની શાસ્ત્રીય પદ્ધતિ રહી જ નથી.

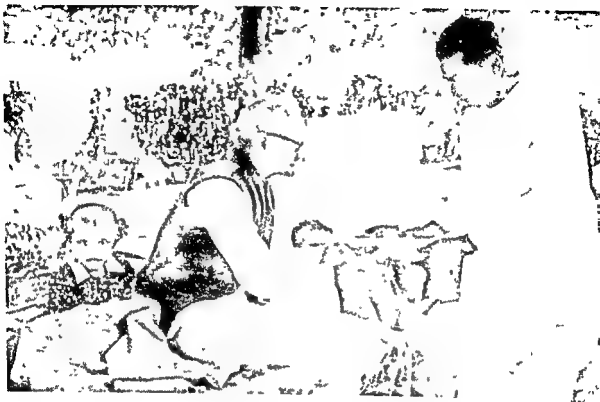
‘ યુગપુરાણનું’ ઐતિહાસિક તત્ત્વ

આવી અશાસ્ત્રીય અને કેવળ તર્કવિલાસી પાઠનિર્ણયપદ્ધતિથી ઉપરના દષ્ટાન્તોમાં બહુ મોટી હાનિ થઈ નથી પણ ‘ યુગપુરાણના ઐતિહાસિક તત્ત્વ’માં તો આ પદ્ધતિથી ઘણું જ અનિષ્ટ પરિણામ આવે એવું થયું છે. અલગત, એ લેખ અંગ્રેજોમાં લખાયો નથી એટલે યુગરાત બહાર એના નિર્ણયો બહુ જ ઓછાને જાણીતા થતા હશે, પરંતુ વખતસર ચેતરણી ન મળે તો ખોટા સિક્કો ચલણી થઈ જવાનો ભય છે તેથી તથા એની મૂળ પાંચના હિન્દના પ્રાચીન ઇતિહાસ ઉપર

બહુ જ મહત્વનો પ્રકાશ નાખે છે તેથી કંઈક વીગતમાં ઊતરીને વિસ્તારદોષ વહેારીને પણ અહીં હું એની ચર્ચા કરું છું.

ગર્ગસંહિતા નામે જ્યોતિષમ્-ન્યાના છેડે યુગપુરાણ નામે એક પ્રકરણ આવે છે. એ મૂળ અધ્યાય તો લખેા છે, પણ એમાંથી જેટલો વિભાગ ઐતિહાસિક છે તેને સ્વ. કાશીપ્રસાદ જયસ્વાલે મૂળ એ હાથપ્રતો ઉપરથી પ્રસિદ્ધ કર્યો હતો. જયસ્વાલે પ્રસિદ્ધ કરેલી વાચનામાં કુલ ૧૧૫ શ્લોકાર્થો છે. એના વિશે કેશવલાલ મુવ લખે છે: “મૂળ વાચના એકસો પંદર શ્લોકાર્થની બનેલી છે, તેમાંની બાર જ પંક્તિ શુદ્ધ છે. બીજી બધી ભટ છે! એમાં અનેક પદો, અનેક ચરણો, અનેક શ્લોકાર્થો અવળસવળ થયેલા જોવામાં આવે છે.” આવા મનત્યથી એ શુદ્ધ કરવા માટે છે અને પરિણામે નીચે મુજબ વાચના ગોઠવે છે. મૂળના શ્લોકાર્થ ૧ થી ૨૬ સુધી એમ ને એમ પછી મૂળનો શ્લોકાર્થ ૪૧, પછી ૮૦ થી ૮૨, પછી ૪૨ થી ૫૨, પછી ૮૩-૯૩, પછી ૧૦૬ થી ૧૦૯, પછી ૬૧ થી ૬૯, પછી ૧૧૦, પછી ૭૦ થી ૭૮, પછી ૫૩ થી ૫૫, પછી ૫૯, પછી ૫૭, પછી ૧૦૪ ને ૧૦૫, પછી ૬૪, પછી ૫૮ થી ૬૦, પછી ૯૪ થી ૧૦૩, પછી ૨૭-૩૩, પછી ૩૬-ને ૩૭, પછી ૩૫, પછી ૪૧, પછી ૩૮, પછી ૪૦, પછી ૧૧૩ થી ૧૧૫ અને પછી ૧૧૧ ને ૧૧૨. મૂળના ૧૧૫ શ્લોકાર્થને એમણે આવી રીતે ગોઠવ્યા છે. મૂળની આવી વિકૃતિ કરવાને માટે કોઈ પણ હાથપ્રતનો આધાર નથી. આજના જળણીતા ઇતિહાસના કંમથી મૂળ વાચનામાં વર્ણવેલા કંમ થોડાક ભુલો છે એ કારણને લીધે આજના જળણીતા કંમની સાથે બરાબર ગોઠવાઈ જાય એવી ગોઠવણી એમણે કરી છે. પણ હાથપ્રતના આધાર વગર પાઠ્યોગ્યનામાં આવેલી બધી છૂટ ભૂલ શકાય જ નહીં. એમ પણ કેમ ન બને કે આજના ઐતિહાસકોએ ગોઠવેલા કંમ ખોટા અને યુગપુરાણનો કંમ સાચો હોય?

જયસ્વાલે પોતાની વાચના એ હાથપ્રતો ઉપરથી નિર્ધારી છે. એક હાથપ્રત એશિયાટિક સોસાયટી બોર્ડે એંગલની હતી અને બીજી ગવર્નેન્ટ સંસ્કૃત કોલેજ બનારસની હતી. આ બન્ને ઉપરથી નિર્ધારિત વાચના જયસ્વાલે ઊપી છે. જયસ્વાલની ઊપેક્ષી વાચના મેં જોઈ નથી પણ એ વાચનાને કેશવલાલ મુવે ધુનધુર્જિત કરી છે. એ ધુનધુર્જિત મૂળ વાચનાને હું મારી પાસે એક બીજી હાથપ્રત છે તેની સાથે સરખાવી મૂકેા છું. મારી પાસે દૃઢમાર્ગી નામે એક જ્યોતિષમ્-ન્યાની હાથપ્રત છે. તેમાં કુલ ૧૯૬ અધ્યાય છે. તેના ૧૧૩ માં અધ્યાયનું શીર્ષક રકન્દપુરાણ છે. આ રકન્દપુરાણ અને ઉક્ત ગર્ગસંહિતાનું યુગપુરાણ એક જ છે. મારી પાસેની હાથપ્રતમાં રકન્દપુરાણના કુલ ૧૧૫ આખા શ્લોકો અને એક શ્લોકાર્થ એટલે કુલ ૧૧૫ શ્લોકો છે. તેમાંથી પહેલા ૩૭ અને છેલ્લા ૨૫ એમ કુલ ૬૨ શ્લોકો જયસ્વાલે તજ દીધા છે. વચવા ૩૭ માં ૯૦ શ્લોકો જયસ્વાલે ઊપેક્ષા શ્લોકો જ છે. આ ૩૭ થી ૯૦ શ્લોકોના એટલે કે ૫૪ શ્લોકોના ૧૦૮ શ્લોકાર્થો થાય તે જયસ્વાલની વાચનામાં મળે છે, જ્યારે સાન શ્લોકાર્થો જયસ્વાલની વાચનામાં વધારે મળે છે. આ વધારાએ જયસ્વાલના શ્લોકાર્થ સંખ્યાક ૧૮, ૧૯, ૩૦, ૩૧, ૩૯, ૬૫ અને ૬૬ છે. આ વધારાએમાંથી ખાસ અખતના ૬૫ અને ૬૬ બે જ છે. પણ મારે કહેવું જ જોઈ એ કે મારી પાસેની પ્રતની વાચના કેટલીક જગ્યાએ જયસ્વાલની વાચના કરતાં વધુ સારી છે, છતાં એકદરે



શ્રી મોહનભાઈ પટેલ 'ત્રિવેણી' - અભિનંદન અથવા અર્પણ કરે છે

જયસ્વાલે મુદ્રિત કરેલા પાઠો મારી હાથપ્રતના પાઠો કરતાં ઘણી જગ્યાએ વધારે સાગ છે, પણ આ વાત ભવિષ્યમાં હું એ આખો મે અધ્યાય પ્રસિદ્ધ કરીશ ત્યારે ચર્ચીશ. હમણાં મારું કહેવાનું એ છે કે આવી રીતે બ્રહ્મમંથી, મંયુક્ત પ્રાન્તમંથી અને કાઠિયાવાડમંથી મળતી જુદી જુદી હાથપ્રતોની વાચના શ્લોકોના ક્રમ પરત્વે સાવ મળતી આવે છે, છતાં કોઈ પણ જાતના લેખિત આધાર વગર માત્ર પૂર્વપ્રસિદ્ધ મતના સમર્થન અર્થે ઉપર મેં દર્શાવ્યો છે તેવો પાઠવ્યુત્ક્રમ કરી નાખવો એને કુત્રહલોત્સાહજનિત મર્યાદાતિક્રમ સિવાય બીજું શું કહેવાય ? પણ આ વાતને જરા વધુ સ્પષ્ટ કરું.

યુગપુરાણમાં નીચેના ક્રમમાં (જયસ્વાલે પ્રસિદ્ધ કરેલી મૂળ વાચનાના ક્રમ પ્રમાણે) નીચેની ઐતિહાસિક વીગતો મળે છે:—

(૧) પરિક્ષિત અને જનમેજયની વાત લખ્યા પછી પુરાણકાર નોંધે છે કે કલિયુગમાં શિશુનાગવરણે હાથો થશે તે પુષ્પપુરની સ્થાપના કરશે.

(૨) એ પુષ્પપુરમાં પછીથી શાલિશૂક નામે રાજા થશે તે દુષ્ટતા અને અસાધિક રાજા પછીથી પોતાના ન્યેષ્ઠ ભાઈ કેતાને (સપ્રતિને ?) રાજ્ય ઉપર સ્થાપરો.

(૩) પછી યવનો સાકેત, પાંચાલ અને મયુરા ઉપર આક્રમણ કરશે અને ઠેક કુસુમધ્વજ (પુષ્પપુર) સુધી પહોંચશે ત્યારે બધા મુલક આકુલબાકુલ થઈ જશે, પ્રજા વર્ણસંકર બનશે અને ઠેર ઠેર અનીતિ પ્રવર્તશે.

(૪) પણ આંતરિશ્વરને લીને આ યવનો મધ્યદેશને લાગ્યા વખત પોતાના કબજામાં રાખી રાકશે નહીં.

(૫) આ યવનોના પરિક્ષય પછી, સકેતમાં સાત રાજાઓ થશે, એમના અમલ નીચે પૃથ્વી આખી ફાપ પામશે અને રક્તની નદીઓ ચાલશે.

આ બધા રાજાઓ અગ્નિવૈશ્ય સાથે (૧) લડતાં સુદમાં ક્ષય પામશે.

(૬) પછી એક રાકરાજા થશે, પણ એ રાકો બધા કોઈ એક રીતે તો કોઈ બીજી રીતે, હણાઈ જશે.

(૭) એ રાકરાજાના નાશ પછી પુષ્પપુર શૂન્ય અને બીભત્સ બનશે, પછી ધનને માટે મોટું યુદ્ધ થશે અને પછી પુષ્પપુરમાં અમ્ભાટ રાજા થશે, એના પછી નીચે સુજબ રાજાઓ થશે. અમ્ભાટ પછી ગોપાલ, પછી પુષ્પક, પછી સવિલ કે સવિપુલ પછી વિદ્યુતશા કે વિલ્વક્યશા (બ્રાહ્મણરાજા) એમ રાજાઓ થશે.

અને પછી વળી પુષ્પપુરની પડતી થશે.

(૮) પછી ભદ્રાધક કે ભદ્રપાક નામે દેશમાં અગ્નિમિત્ર નામે રાજા થશે. અને એ રાજા કન્યા માટે બ્રાહ્મણો સાથે ઘોર વિમ્બ કરશે, પછી એક અગ્નિવૈશ્ય રાજા થશે. એ વીસ વર્ષ રાજ્ય કરશે. પછી વળી બીજો અગ્નિવૈશ્ય રાજા થશે, તે રાકો સાથે લડશે.

(૯) અને પછી પૃથ્વી સ્ત્રીપ્રધાના બનશે, કેમકે સમસ્ત ક્ષય તે વખતે થશે. સ્ત્રીઓ જ બધો વ્યવહાર કરશે અને પુરુષો બધા રક્તવસ્ત્ર ધરીને ગૃહકાર્ય કરશે.

પછી એક સપ્તવર (૧) નામે રાજા પૃથ્વીનો રાજા બનશે. તે દશ વર્ષ રાજ્ય કરશે.

(૧૦) અને પછી રાકો વળી પાછા પૃથ્વી ઉપર ફરી વળશે.

બનાવોના ઉપર આપેલા ક્રમને તપાસનાં યુગપુરાણ પ્રમાણે નીચેના બનાવો નીચેના ક્રમમાં બન્યા હતા.

પહેલાં શંશુનાગો (ઉદાથી), [પછી નન્દની વાત તો લખી જ નથી], પછી મૌર્યો (શાસિક અને સંપ્રતિ), પછી યવનો પછી સકેતના સાત રાજ્યો, પછી એક શુકરાજ, પછી અગ્ગાટ વગેરે મ્લેચ્છ રાજ્યો, પછી અગ્નિમિત્રાદિ શુગો અને શુગો પછી એક રાજ્ય અને તેના પછી વળી પાછા શકો. યુગપુરાણ મુજબ, આ રીતે મૌર્યો પછી પરચાર્યા શુગો નથી આવતા, પણ મૌર્યો અને શુગોની વચમાં યવનો શુકરાજ અને 'મ્લેચ્છો'ના આધિપત્ય સ્થપાય છે. આ યવનાદિના નારા પછી શુંગસામ્રાજ્ય આવે છે. પણ શુગો પછી તરત જ કાણ્વો નથી આવતા. શુગો, પછી, યુગપુરાણ મુજબ એક રાજ્ય અને પછી શકો આવે છે અને પછી કદાચ કાણ્વો આવે; પણ એના વિશે યુગપુરાણમાં કંઈ ઉલ્લેખ નથી. આવો યુગપુરાણનો ક્રમ છે, પરંતુ જાણીતાં બધાં પુરાણોમાં મૌર્યો પછી તરત જ શુગો અને શુગો પછી તરત જ કાણ્વો આવે છે, જ્યારે યુગપુરાણ મુજબ તો મૌર્યો અને શુગો વચ્ચે તેમ જ શુગો અને કાણ્વો વચ્ચે પરદેશી સત્તા આવી જાય છે. આવો ક્રમ આપણા ઇનિહાસવિદાને માન્ય નથી તેમ જાણીતા પણ નથી, તેથી જાણીતા ક્રમને લક્ષમાં રાખીને એને અનુકૂળ થાય તેવી રીતે કેશવદાસ કહે આ ૧૧૫ મ્લેચ્છોને ઊલટસુલટ કરી નાખ્યા છે. એટલે કે યવનાદિનાં આક્રમણ શુંગરાજ્યકાળ અને કાણ્વરાજ્યકાળ દરમિયાન આવી ગયાં હતાં એમ ખતાવવાને માટે એમણે આ પાંડવ્યક્રમ કર્યો છે.

આજના આપણા પ્રમાણિત ઇતિહાસજ્ઞાનના ચોક્કસમાં યુગપુરાણમાં આપેલો ક્રમ બંધખેસતો નથી એટલા જ દારણે એની વાચનાને ઊલટસુલટ કરી નાખવી એ તો પાંડવ્યશોધના તાત્વિક નિયમોનું ઉલ્લંઘન જ છે. આવા પ્રસંગોએ જવાબદાર સંશોધક પાઠ તો એનો એ જ રાખે અને બહુ તો ટિપ્પણાદિમાં નોંધ કે આ નવો ક્રમ ખીજે કયાંય જાણીતો નથી; પરંતુ આપણા આજના ઇતિહાસકોને જાણીતો નથી તેમ જ પુરાણોમાં એ મળતો નથી છતાં યુગપુરાણનો ક્રમ સાચો છે એમ માનું ધારણું છે. ગ્રીક પ્રવાસી એરિયનના એક ઉલ્લેખ પ્રમાણે પ્રાચીન ભારતીય ઇનિહાસમાં સિકંદરની ચક્રાઈ પહેલાં ત્રણ 'રિપબ્લીકન' ગાળા આવી ગયા છે. આ રિપબ્લીકનનો અર્થ પ્રજાસત્તાક રાજ્ય નથી, પણ એ ગાળા દરમિયાન મુખ્ય રાજ્યસત્તા પરદેશીઓના હાથમાં ચાલી ગઈ એમ છે. મેં અન્યત્ર^૧ ખતાવ્યું છે કે આ ત્રણ ગાળાને આપણાં પુરાણો પણ સ્પષ્ટ રીતે સ્વીકારે છે અને એ ગાળાઓ અનુક્રમે ૩૫૦, ૩૦૦ અને ૧૨૦ વર્ષના હતા. વળી મેં એમ પણ સૂચવ્યું છે કે આ ત્રણ ગાળામાંથી પહેલો ૩૫૦ વર્ષનો ગાળો શંશુનાગો અને નન્દો વચ્ચે આવી ગયો હતો, અને ખીજા બે ગાળાઓ વિશે હું ત્યાં કંઈ નિશ્ચિત કદી શક્યો નથી છતાં મેં ત્યાં સૂચન કર્યું છે કે એ બે ગાળા મૌર્યો અને કાણ્વોનાં અંત સુધીના સમયમાં આવી ગયા હોવા નેહિચ્છે. આ ઉદ્દેશી વાતને યુગપુરાણનો ઉપરનો ક્રમ પુરવાર કરે છે. યુગપુરાણ મુજબ મૌર્યો અને શુગો વચ્ચે યવનાદિના ગાળા હતા અને શુગો અને કાણ્વો વચ્ચે શકાદિના ગાળા હતા. યવનાદિનો

૧. નવસ્થાવની બંને પ્રનોમાં 'ઉદ્દાથી' એવું નામ મળે છે છતાં એ નામ 'ઉદાથી' હોવું નેહિચ્છે એવા કેશવદાસ કહેતા તર્ક સાર્થક છે, કેમ કે મારી હાથપ્રતમાં 'ઉદાથી' એવું નામ મળે છે.

છ ૧૫૫ એરિયેસ્ટાટિસના એસ્ટો-બલ્યુઆરી (૧૬૪૨-૪૦)ના અંકમાં મેં કલિપુગોના રાજ્યવરો વિશે એક રૂબ છપાવ્યા છે તેમાં જ આ વાતને બહુ સ્પષ્ટપણે સમજાવી છે, તેથી જેમને એમાં ત્રણ દોષ નોંધે એ જેમ નેહિ લેવા વિનવિ છે.

ગાળો તે એગિયનો ૩૦૦ વર્ષનો ગાળો અને શકાદિનો ગાળો તે એરિયનો ૧૨૦ વર્ષનો ગાળો એમ હવે સ્પષ્ટ થાય છે. આથી વધુ આ વિષયને અહીં ચર્ચા થઈ નથી. પણ આમ છે તેથી યુગપુરાણની વાચનાનો ક્રમ ખોટો નથી એમ સિદ્ધ થાય છે, જીવદું, એ ક્રમ તો આપણા પ્રાચીન ઇતિહાસની ખોવાયેલી બે કડીઓ બહુ જ યથાર્થ રીતે સાંકળી આપે છે. હાથપ્રતના જરાય આધાર વગર, આટલો જખરો પાકંબુતકમ કરવો તે પાકંમશોધનની કોઈ પણ પદ્ધતિને માન્ય ન હોય એટલું જ મારે બતાવવું છે અને હું ધારું છું કે આ વાત ઉપરની ચર્ચાથી બરાબર પુરવાર થાય છે. આની સ્વૈરવિકારી વાચસોધનપદ્ધતિ એમના લખાણમાં એક મોટા દૂષણરૂપ છે અને એથી એમના ધણાક નિર્ણયો બલિયરિત (vitiated) બન્યા છે.

રીતિતંત્ર અને પદ્ધતિ

કેશવનાથ દ્રુવ પંડિત હતા, પણ એમનું પાંડિત્ય શુક નહોતું, રસિક હતાં એટલું કહેવામાં એમનું આખું રીતિતંત્ર સ્વચાઈ જાય છે. અવકાશમાં કે કાવ્યમાં, બાષાશાસ્ત્રમાં કે છન્દશાસ્ત્રમાં, ઇતિહાસમાં કે મંગોધનમાં એમની દૃષ્ટિ બધે જ પડતીની છે પડતીની પેઠે એ કોઈ પણ વિષયનો અભ્યાસ મંગોધાગ કહે છે અને પડતીની પેઠે જ પૂગ પાંડિત્યથી એના વિશે નિર્ણયો બાધે છે એથી કરીને સામાન્ય યજ્ઞપરાગત પાંડિત્યના જે ગુણદોષ છે તે એમનામાં પણ દેખાય છે પડિતમાં હોય તેની વ્યુત્પત્તિ અને પોતાના નિર્ણયો વિશે તેવું મગજના એમનામાં હતાં સાથે જ પડિતમાં હોય તેવો આત્મભાનપૂર્વકનો મર્યાદાતિક્રમ પણ એમનામાં હતો ધટસ્પર્શના (કે અમરુશતકના) ટિપ્પણમાં તેઓ, નાયિકાપ્રકાર, રમણવાદિ અનકારપ્રબેદાદિ તેમ જ વૃત્તાદિની ઝીણવટમાં જોતરી પડે છે ત્યારે કોઈ પ્રખર મસ્કૂત પડિત ઉત્તમ કાવ્યને સગીક કરતો હોય તેની જ એમની ગીતિ બની જાય છે કાવ્યના રસ સમગ્રવામાં અને સમગ્રવવામાં એમની રસિમતા પદે પદે વ્યક્ત થાય છે, પણ એ રસિકતા પાંડિત્યમ્ ડિત છે એટલે કે એ રસિકતા પણ પડિત જ સમજે એની છે.

એમને કોઈ પણ વિષયમાં મૌલિક સિદ્ધાન્તો સ્થાપવાનો શોખ લાગતો નથી, પણ પ્રચલિત સિદ્ધાન્તોને બલવચિત કરવાનું અને એની પુનર્ધટના કરતા જરૂર પડે તેના નિર્ણયો બાધવાનું એમના માનસને ખાસ પ્રિય છે. વિષયના ભેદપ્રભેદ પાડીને એ દરેકના લક્ષણો બાધીને આપ્યા વિષયને મર્યાદિત કરવાની અને બલવચિત કરવાની એમની પદ્ધતિ મમ્મટાદિ પડિતોને અમરાવે તેવી છે વાચ્યાપારનો નિમિષ જુઓ કે પદ્યચનાના પ્રકારોનો નિમિષ જુઓ—એ બંને વિષયની એમણે એવી તો બલવચિત માણી કરી દીધી છે કે હવે પછીના એ વિષયના અભ્યસંખને પગિલાપાની અધાધુધીમાં અટવાવું નહીં પડે. ગુજરાતમાં અભ્યાસના અનેક ક્ષેત્રોમાં પગિલાપાની અગજકતા અભ્યાસકોને ખૂબ નડે છે, તેના વખતમાં કોઈ પણ વિષયની પરિભાષાને નિશ્ચિત કરી વિષયનું બલવચિત સ્થાપન કરનારનો ઉપકાર કઈ જેવોતેવો ન કહેવાય કોઈ પણ વિષયમાં મૌલિક પ્રમાણ-જૂત સિદ્ધાન્તો સ્થાપનારનું જેટલું મહત્ત્વ તેટલું જ કે કદાચ તેથી પણ થોડું વધુ મહત્ત્વ એ સિદ્ધાન્તને પ્રબેદાદિથી તેમ જ લક્ષણાદિથી બલવચિત કરનારનું છે કાવ્યશાસ્ત્રમાં જેટલું મહત્ત્વ આનન્દવર્ધનનું છે તેટલું જ મમ્મટનું છે નિશ્ચિન અને સર્વપ્રમાણિત પરિભાષાના અભાવે વિવેચન

પાંગળું બની જાય છે. તેથી જ કેશવલાલ ધ્રુવ જેવા તેમ જ નરસિંહરાવ જેવા પંડિતોની જરૂર છે. નરસિંહરાવે જેમ ભાષાશાસ્ત્રમાં ઉત્સર્ગાદિ વ્યવસ્થિત કર્યા તેમ કેશવલાલે વાઙ્માપારના (phonetics) ઉત્સર્ગાદિને તેમજ છન્દઃશાસ્ત્રના મૂળભૂત પારિભાષિક શબ્દોને વ્યવસ્થિત કર્યા છે. આપણી ભાષા ઉપરનો એમનો આ ઉપકાર નાનોમુનો નથી.

કોઈ પણ વિષયના નિરૂપણની એમની રીતિ ઐતિહાસિકની છે. વાઙ્માપારની વાત કરતા હોય કે પદ્યરચનાની, એ તો વેદકાળથી શરૂઆત કરીને તે તે વિષયનો ક્રમિક વિકાસ તપાસે છે અને પછી જ બાંધવા હોય તે નિષ્કર્ષો બાંધે છે. આથી કરીને વિષયનિરૂપણના મોટા ભાગમાં એમની રીતિ સ્પષ્ટ, અર્થઘોષક અને આવશ્યક લાઘવયુક્ત હોય છે. વાઙ્માપારનો આખો યે નિબંધ સચોટ લાઘવયુક્ત રીતિનો સુન્દર નમૂનો છે, અલગત બલવન્તરાય જેટલી અર્થઘન એમની રીતિ નથી, પણ સાથે જ નરસિંહરાવની રીતિમાં જે એક જાતની શિથિલતા અને દીર્ઘસંતીપણું જણાય છે તે પણ એમની રીતિમાં જણાતું નથી. એમની વાકચર્યના સામાન્ય રીતે સ્પષ્ટ વાઙ્માર્થવાળી, બહુ લઘુ નહીં તેમ બહુ દીર્ઘ નહીં એવાં વાક્યોવાળી, પ્રાસાદિક છે. એમનામાં ઓળસ કે માધુર્ય સ્પષ્ટ રીતે વ્યક્ત થતું નથી, તેમ એનો અભાવ એમનામાં છે એવું સાબતું પણ નથી, કેમ જે એમના વિષયને સ્પષ્ટ તરી આવે એવાં ઓળસ કે માધુર્યની જરૂર જ નથી. વિષયાનુરૂપ પ્રસાદ તો એમની રીતિમાં સાર્વત્રિક છે. બાકી તો, રીતિપૂરતા એ આલંકારિક છે, એટલે આલંકારિક રીતિ એમના સામાન્ય લખાણમાં પણ ઠીક ઠીક ડોકિયાં કરી જાય છે. એમની શબ્દપસંદગી એક કાળે અતિસરૂતમય ગણાતી હોય તો હાલે, પણ આજે તો એમના શબ્દો અપ્રયુક્ત કે અપરિચિત કોઈક જ લાગે તેમ છે. એમનું શબ્દભંડોળ શિષ્ટ શબ્દોનું જ, સાધારણ રીતે બનેલું છે. પ્રયોગશીલતા કે પ્રયોગબેરી, શું શબ્દપસંદગીમાં કે શું વાકચર્યનામાં કે શું વિષયનિરૂપણમાં, એમનામાં ખાસ દેખાતી નથી એમનું સમસ્ત જ્ઞાનસ શિષ્ટતાપ્રિય છે, તેથી એમની રીતિ પણ શિષ્ટ છે વિષયનિરૂપણના અત્યંતાવેશમાં પણ એમની વાકચર્યનામાં અંગોનો વ્યત્યય થએલો કવચિત જ દેખાશે સ્વાસ્થ્યપૂર્ણ શિષ્ટ નિરૂપણરીતિ એમનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે.

એવા શિષ્ટ સજ્જનના અને પ્રખર પંડિતના લેખોનો આ સંગ્રહ આપણા અભ્યાસકોને જરૂર થણો ઉપયોગી નીવડશે. એવા ઉપયોગી સંગ્રહને પ્રમદ કરીને સોસાયટીએ યુગરાની વાઙ્મયની અમૂલ્ય સેવા કરી છે એમાં શંકા નથી.



૮ મેઘનું પ્રાચીન રીવાજો ભાષાન્તર થયું છે તેને અને એવી બીજી બાબતોને પ્રયોગશીલતાના નમૂના તરીકે ચણાવી રાખાય, પણ અહીં મુખ્ય વક્તવ્ય એ છે કે બીજામાં દેખાય છે તેવી ઉત્તર પ્રયોગશીલતા એમનામાં નથી, પ્રયોગબેરી તો નથી જ.

વોલ્ગાથી ગંગા*

આ મન્યમાં ઓગણીસ વાર્તાઓ દ્વારા, મહાપંડિત રાહુલ સાંકૃત્યાયને માનવસમાજનાં હિન્દી-યુરોપીઅન કુળનો વિકાસ આલેખવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. વાર્તાઓ સુવાચ્ય છે અને વાર્તાસ્વાદ હીક હીક જળવાઈ રહે છે. પણ આ વાર્તાઓ છે એ ગૌણ વાત છે. સામાન્ય જનને આસ્વાદની સાથે જ્ઞાન મળે એ હેતુથી માનવસંસ્કૃતિના વિકાસનું એમણે અહીં જે ચિત્રણ કર્યું છે તે જ મહત્વનું છે. તેઓ પોતે જ કહે છે:

મેં અહીં હિન્દી-યુરોપીય જાતિના કમરા: વિકાસનો પટ દીધો છે...મેં પ્રત્યેક યુગના સમાજનું યથાથોગ્ય ને પ્રામાણિક ચિત્ર આપવાની અહીં કોશિશ કરી છે.

મારે કહેવું જોઈએ કે અહીં દોરેલું ચિત્ર મને તો યથાથોગ્ય કે પ્રામાણિક લાગતું નથી. મને તો આ આખા યે પુસ્તકમાં મહાન પ્રચારકનું જ માનસ દેખાય છે. પોતે માની લીધેલી વિચાર-સરણી મુજબ જ એમણે આર્થિકુળના વિકાસનું અર્થઘટન કરાવ્યું છે. મહાપંડિત રાહુલજી જેવા વિદ્વાન વિશે આમ કહેવામાં ધૃષ્ટતા લાગે છતાં મારે કહેવું પડે છે કે આ પુસ્તકને ફરી ફરીને વાંચતાં મને તો એમાં નર્પા પ્રચારવેડા જ દેખાય છે. એમાં પ્રામાણિકપણું તો દેખાતું જ નથી. મારા આ વક્તવ્યને હવે વીગતેમાં જીનરીને સ્પષ્ટ કરું.

હિન્દી-યુરોપીય જાતિ એટલે કે આર્થજાતિ માનવકુળની એક જાતિ છે. એ જાતિ વિશે અહીં ત્રણ પાખતો વિચારવા જેવી છે. મહાપંડિતે આ જાતિનાં (૧) ભૌગોલિક વસવાટ અને ભ્રમણો (૨) સમયાનુક્રમ અને (૩) સંસ્કૃતિવિકાસનું અર્થઘટન—એમ ત્રણ મુદ્દાઓ સ્પષ્ટ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. આપણે આ ત્રણ મુદ્દાઓને એક પછી એક લઈએ.

ભૌગોલિક વસવાટની દૃષ્ટિએ પહેલાં ઉપરિ વોલ્ગાના પ્રદેશમાં, પછી મધ્ય વોલ્ગા પ્રદેશમાં, મધ્ય એશિયા (પામીર)માં, વજ્જની તળેટીમાં, ઉપરિ સ્વાત પ્રદેશમાં, ગંધારમાં, કુરુ પંચાલમાં અને પંચાલમાં—એમ આ જાતિનાં ભૌગોલિક ભ્રમણો થયા છે એમ મહાપંડિતનું માનવું છે. એટલે કે હિન્દના આર્યો મૂળ યુરોપમાંથી અહીં આવ્યા એમ એમણે માન્યું છે. આર્યોના પ્રભવસ્થાન વિશે આ એક જ મત નથી. છેલ્લાં બસોએક વર્ષમાં વિદ્વાનોએ આ પ્રશ્નની બહુ ચર્ચા કરી છે અને એને પરિણામે જે અનેક મતો પ્રચારમાં આવ્યા છે તેમાંથી ત્રણ મતો મુખ્ય છે. આર્યોનું પ્રભવસ્થાન યુરોપમાં,

મધ્ય એશિયામાં કે ઉત્તરપૂર્વ ભારતમાં હવું એમ આ મનો છે. આમાંથી રાહુલજીએ પહેલો મત સ્વીકારી લીધો છે. આના વિશે મારે એટલું જ કહેવાનું છે કે આજથી પચીસત્રીસ વર્ષ પહેલાં આ પહેલો મત જેટલો સ્વીકાર્ય ગણાતો તેટલો આજે નથી ગણાતો. મધ્ય એશિયા કે હિન્દમાં આર્યોનું પ્રભવસ્થાન માનનાર વિદ્વાનવર્ગ આજે બહોળા પ્રમાણમાં ઉપસ્થિત છે.

હવે સર્પએ સમયાનુક્રમની વાત. એમણે આપેલો સમયાનુક્રમ આમ છે :

ઈ. સ. પૂ.	૬૦૦	હિન્દી-યુરોપીયન	ઉપરિ વોદ્યા
"	૩૫૦૦	હિન્દી-સ્લાવ	મધ્ય વોદ્યા
"	૨૮૦૦	હિન્દી-ઈરાની	મધ્ય એશિયા-પામીર (ઉત્તર કુડુ)
"	૨૫૦૦	હિન્દી-ઈરાની	વસુની તળેટી
"	૨૦૦૦	હિન્દી-આર્ય	ઉપરિ સ્વાત
"	૧૮૦૦	હિન્દી-આર્ય	ગંધાર (તક્ષશિલા)
"	૧૫૦૦	વૈદિક આર્ય	કુરુપંચાલ (પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્ત)
"	૭૦૦		પંચાલ (યુક્ત પ્રાન્ત)

રાહુલજીના મતે વૈદિક આર્યોના કાળ ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ની આસપાસનો છે. આ વૈદિક આર્યો કુરુપંચાલમાં એટલે કે પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્તમાં રહેતા એમ એમનો મત લાગે છે. એની પહેલાં, એમના મતે, આ લોકો ગંધાર (તક્ષશિલા)માં રહેતા પણ ત્યારે તેઓ વૈદિક આર્યો નહોતા, હિન્દી આર્ય હતા એમ પણ એમનો મત લાગે છે. આનો અર્થ જે એમ હોય કે વંદોની રચના પશ્ચિમી યુક્ત પ્રાન્તમાં થઈ, તો તે બરોબર નથી. વળી ઈ. સ. પૂર્વે ૧૫૦૦ માં જ આર્યો વૈદિક આર્યો બન્યા એટલે કે વૈદિક સંસ્કૃતિનો ઉદય ઈ. સ. પૂ. ૧૮૦૦ થી ૧૫૦૦ માં થયો એ મત પણ આજે બહુ ઝોઝા ઝીકારે છે. રાહુલજી સુધાસને ઈ. સ. પૂ. ૧૫૦૦ માં મૂકે છે. પુરાણો આજે બહુ ઝોઝા ઝીકારે છે. મહાભારતકાળથી પંદરેક પેઢી પહેલાં થયો હતો. આ હિસાબે મહાભારતકાળ સુભગ્ન આ સુદાસ મહાભારતકાળથી પંદરેક પેઢી પહેલાં થયો હતો. આ હિસાબે મહાભારતકાળ ઈ. સ. પૂ. ૧૦૦૦માં આવે મહાભારતનો આ કાળ કાઢી રીતે ટકી શકે તેમ નથી. વળી આ સુદાસ મનુ વૈવસ્વતથી લગભગ ૭૦ મી પેઢીએ હતો અને મનુવૈવસ્વત ઋગ્વેદના સક્રોનોના દ્રષ્ટા છે, એટલે કે વૈદિક કાળનો આરંભ સુધાસથી સિતરક પેઢી પહેલાં થયો હતો.

આથી એમ કહેવું પ્રાપ્ત થાય છે કે આર્યજાતિના ભૌગોલિક વસવાટની બાબતમાં તેમજ સમયાનુક્રમની બાબતમાં, જે મતો આજથી ત્રીસેક વર્ષ પહેલાં પ્રચારમાં હતા, પણ આજે વધુ ને વધુ વિદ્વાનો જેની વિરુદ્ધ થતા જાય છે તે મતો ઉપર જ યુસ્તકરું મંડાણ કરવું તેમાં પ્રામાણિકતા નથી, સ્વમતાવક્ષનનો આગ્રહ છે. અને આપણી પ્રાચીન પરંપરાનો તો સખ્તો નિરાદર જ છે.

હવે રાહુલજીએ આવેળેનું મંકૃતિવિકાસચિત્ર જોઈએ. એમણે હિન્દીયુરોપીય જાતિના સંસ્કૃતિ-વિકાસનું ચિત્ર દોર્યું છે, માનવકુળના સંસ્કૃતિવિકાસનું નહિ. આ મેંદ પ્યાનમાં રાખવો જોઈએ. હિન્દીયુરોપીય જાતિ માનવકુળની અનેક જાતિઓમાંની એક જાતિ છે. હવે પ્રશ્ન એ ઉપસ્થિત થાય

છે કે જ્યારે આ જાતિને, હિન્દી-યુરોપીય જાતિ કહી શકાય એવું સ્પષ્ટ સ્વરૂપ મળ્યું ત્યારે એની સંસ્કૃતિનો વિકાસ કયા સ્થિત્ય-તરે હતો? સમગ્ર માનવકુળની વાત કરીએ ત્યારે Cavemen આદિ જે પ્રાથમિક દશામાં માનવ હતો તે જ પ્રાથમિક દશાની સંસ્કૃતિ આ હિન્દી-યુરોપીય જાતિની, તે વખતે હતી કે પછી સંસ્કૃતિવિકાસમાં આ જાતિ કેટલાંક સ્થિત્ય-તરો આગળ વધેલી હતી? પિતા, માતા, ભાઈ અને બહેનને માટેના સામાન્ય શબ્દો, - સો સુધીની મંખ્યા માટેના સામાન્ય શબ્દો વગેરે બતાવે છે કે હિન્દી-યુરોપીય જાતિ, નિશાકુટુમ્બની સંસ્કૃતિ જેવી આ ગ્રંથમાં આલેખી તે તેવી સંસ્કૃતિને તો કચારની ચે વટાવી ગઈ હતી.

રાહુલજીના મતે હિન્દી-યુરોપીય જાતિમાં માતૃપ્રધાનત્વ હતું. પરંતુ તુલનાત્મક અભ્યાસ તો બતાવે છે કે પિતાનું જ પ્રધાનત્વ હિન્દી-યુરોપીય જાતિમાં હતું. ધૌર્ણ્યપર કે ન્યુપિટરનો પ્રયોગ આ જ પુરવાર કરે છે. છેક પ્રાચીન કાળમાં દેરીઓના પ્રમાણમાં દેવાનું જ પ્રાધાન્ય હતું. આખા ચે માનવકુળના સમાજમાં માતૃપ્રધાનત્વ એ પ્રથમ પગથિયું હતું એમ કહેવું હોય તો તે જુદી વાત છે, પણ હિન્દી-યુરોપીય જાતિઓમાં, એને એ અભિધાને ઓળખી શકાય તે સમયે માતૃપ્રધાન સમાજ હતો કે એ જાતિ તે કાળે શકાનિવાસી હતી એમ કહેવું થોડું લાગતું નથી. તેની જ વાત છે લગ્નવ્યવસ્થાની. રાહુલજીના મતે, હિન્દી-યુરોપીય જાતિમાં લગ્નવ્યવસ્થાની બાબતમાં મંદર જ પ્રવર્તતો હતો એમણે જે મંદુલ ચૌન મંદધોની તેમજ માતાપુત્રના ચૌન મંદધોની વાતો કરી છે, તે વાન માનવકુળના વિકાસમાં કોઈ કાળે હશે કે નહિ એના વિશે પણ સમાજશાસ્ત્રીઓ 'સાશંક' છે. તો પણ હિન્દી-યુરોપીય જાતિમાં આવો પ્રચાર હતો એમ શા આધારે એમણે કહ્યું હશે તે સમજાતું નથી.

હિન્દી-ઈગની સમય માટે પણ એમણે દરેક વાતો થોડું લાગતી નથી. 'અતિથિ તથા મિત્રોના સ્વાગતમાં પેતાની સ્ત્રીને પણ સોંપી એ તે જમાનાનો સહચાર મનાતો' એમ એમણે લખ્યું છે. આ પ્રકારનો ગિવાજ અમુક સમાજશાસ્ત્રને જાણીતા છે તે સાચું. આજે પણ આ રિવાજ અમુક જાતિઓમાં પ્રવર્તે છે એ પણ સાચું. પણ હિન્દી-ઈગની સમયમાં એ જાતિમાં આ ગિવાજ હતો જ એમ કેમ કહી શકાય? વળી એ જ સમયની વાત કરતાં કુરુ નામની જાતિમાં સમૂહલગ્ન (Group marriages) હતા એવી વાત તેમણે કરી છે. આ પણ આધાર વગરની વાત છે. સમૂહલગ્ન માનવજાતના વિકાસના અમુક સ્થિત્ય-તરે પ્રવર્તતા હોય અથવા એના દૃષ્ટાન્તો મળતા હોય તેથી એમ કેમ કહેવાય કે એ પ્રધા હિન્દી-ઈગની સમયમાં એ જાતિમાં પ્રવર્તતી હતી?

મારે કહેવાની મુખ્ય વાત આ છે : માતૃપ્રધાન સમાજ, લગ્નમાં મંદરતા (promiscuity), અતિથિનો સત્કાર કરવામાં પત્નીને સોંપતી તે, માતાપુત્રવચન, સમૂહલગ્ન વગેરે વગેરે રિવાજ આખા ચે માનવસમાજના વિકાસમાં અમુક કાળે પ્રવર્તતા હોય તો જાણે. પણ તે તે રિવાજ, ગદ્યવચ્ચે કહી છે તે તે જાતિમાં તે તે કાળે પ્રવર્તતા જ એમ કેમ કહી શકાય? આને લીધે જ એમણે દોરેયું ચિ. અને પ્રામાણિક અને પ્રતીનિદર નથી લાગતું.

અને હિન્દી આર્યો તેમ જ વૈદિક આર્યોની સંસ્કૃતિનું જે ચિત્ર એમણે દોર્યું છે તે તો માત્ર અપ્રામાણિક જ નહિ, વિદ્વા પત્ર છે. એમના મતે ગર્જસ-યા (Kingslip) સુવામના કોળીની

આસપાસ શરૂ થઈ. પણ આપણી અનુશ્રુતિ મુજબ તો મનુ વૈવસ્વતથી માંડીને કે તે પહેલાં પણ (સરખાવો પૃથુ વૈન્ય વગેરેની વાત) રાજસત્તાક સમાજ પ્રચરિત થઈ ગયો હતો. મનુ વૈવસ્વતનો ભાઈ યમ વૈવસ્વત, હિન્દી-ઈરાનીઓમાં રાજા હતો એમ પણ માનવાને કારણ મળે છે. એટલે રાજસંસ્થાની ઉત્પત્તિ વિકાસક્રમમાં ટેક ઈ. પૂ. ૧૫૦૦ની આસપાસમાં થઈ એમ કહેવું તે પણ ખોટું છે. આપણી અનુશ્રુતિ તો સ્મૃતિ પહેલેથી જ તે કાળના આરંભથી જ રાજપ્રધાન સમાજ હતો એમ કહે છે. રાજપ્રધાન સમાજની સાથે જ ગણપ્રધાન સમાજ પણ હતો એ વાત સાચી છે, પણ તે કાળે રાજસંસ્થા હુલી જ નહિ તે બરાબર લાગતું નથી. મનુ પછી તો ધણા રાજાઓ થઈ ગયા. માનસાતા, પુરુકુત્સ, કુવલાશ્વ, દિવાદાસ, દુષ્યન્ત, સગર આદિ અનેક રાજાઓ સુદાસ પહેલાં થઈ ગયા છે એમ આપણી અનુશ્રુતિ એકી અવાજે કહે છે તેને ન ગણકારવાનું કારણ થું છે તે સમજાતું નથી.

પણ રાહુલજીએ ઇતિહાસ અને સંસ્કૃતિનું કંઈયું વિફલ દર્શન આટલેથી અટકતું નથી. એમના મતે વેદની રચના પેટ પૂરવાને થઈ છે. ઉપનિષદકાળના બ્રહ્મવાદની ઉત્પત્તિ, પ્રભુ ઉપર રાજાનું વર્ચસ્વ આશુ રાખવા માટે થઈ હતી, પુરોહિતસંસ્થાનો ઉદ્ભવ બ્રાહ્મણોની સત્તા અધ્યાધિત રહે એટલા માટે થયો હતો. એમના ચોતાના જ શબ્દો ટાકું છું.

ઉપનિષદકાળમાં વિદ્યાર્થીઓ શુભ્રિમમાં બ્રહ્મચર્યાદિ વ્રતો પાળતા તેના વિશે લખે છે :

‘અતેવાસીઓ આ કંઠાર વ્રતોનું પાલન લાઘવાજ ગળીને જ કરે છે તેા ? આ બધું તો માનઆખરને ખાતર કરવામાં આવે છે લોકો અને બ્રાહ્મણકુમારોની કમળ ટપથર્થા સમજે છે.’ (પૂ. ૧૧૫)

બ્રહ્મનાદને વિશે એમણે લખ્યું છે :

‘એટલે બ્રહ્માથી આગળ બ્રહ્મ સુધી શિડવાની વાત ને ? પરંતુ લોપા ! રાજકાળથી આ વસ્તુ જાંઘી નથી. રાત્રીને ટકાવી રાખવાને માટે જ અમારા પૂર્વજ રાજાઓએ વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રને આદર સન્માન આપેલું. એ જાણીએ છીએ, અગ્નિ, અને વજ્રલુના નામ પર લોકોને રાજની આજ્ઞા માનવાને માટે પ્રેરી રાખતા હતા.’ (પૂ. ૧૫૬)

‘આ રાજ-ભોજને હાથમા રાખવાને માટે જ આ બધું (બ્રહ્મજ્ઞાન વગેરે) જરૂરી છે.’ (પૂ. ૧૬૦)

‘વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રે બનાવેલ નાવે પૂર્ણ હબર વર્ષ પછી કામ ન આપ્યું; પરંતુ જે નાવ પ્રવાહજ તૈયાર કરે છે તે હબર વર્ષથી વધુ સમય સુધી રાજાઓ અને સામંતોને (પરધન ભોજનવાસોએને) પાર છતાવતી રહેશે.’ (પૂ. ૧૬૨)

‘વસિષ્ઠ અને વિશ્વામિત્રે ચેટને ખાતર જ વેદ રચ્યા.’ (પૂ. ૧૬૪)

આમ એમના મતે યજુર્વાદની અને બ્રહ્મવાદની ઉત્પત્તિ નર્મી સ્વાર્થને પોષવાને માટે હતી. એમના મતે યજુર્વાદ વસિષ્ઠાદિ બ્રાહ્મણોએ અને બ્રહ્મવાદ પ્રવાહણાદિ ક્ષત્રિયોએ પહેલાં ઉપગમ્યો તે એવા કારણથી કે લોકો ભ્રમણામાં પડી જાય અને બ્રાહ્મણ-ક્ષત્રિયનું વર્ચસ્વ જાળીરી રાખે.

૧. ઉપનિષદનો બ્રહ્મવાદ ક્ષત્રિયોએ જ પહેલાં ઉપગમ્યો એ વિમાન પણ ચિન્ત્ય છે. પુનર્જન્મનો સિદ્ધાન્ત પણ ઉપનિષદકાળે સ્થાપિત કર્યો એવું વિદ્વાન એમણે કહ્યું છે તે તો સાચું પણ નથી.

વર્ષિય અને વિશ્વામિત્ર દિવોદાસ કે સુદાસના વખાણ કરતા સૂક્તો ગ્યા છે એ ખરું, પણ વેદના માન દાનગુણો જ લગી છે કે શુ ? ' પેટને ખાતર જ વેદ સ્વા 'નો અર્થ તો એવો જ થાય કે વેદના, બ્રાહ્મણોએ પોતાના દાતાઓની ગુણો જ રચી છે આથી વવારે હડહડતુ જુદાણુ બીણુ કયુ હોઈ શકે ?

યજુર્વાદ એટલે ઈર્મકાંડ તેમ જ વળી બ્રહ્મવાદ, જતે દહાડે, ધનલોભી અને સત્તાલોભીના હાથમા એમણે બતાવ્યુ છે એમ વપગયા હોવાનો સમ્ભવ છે, પણ એને ઉત્પન્ન કરનારા પુરુષોએ એને આવી અધમ વૃત્તિથી ઉત્પન્ન કર્યા હતા એમ કહેવું તે તો નર્પા દુરાચારુ જ પગિણામ છે કોઈ પણ વાદ એના ઉદ્ભવમણે તો પ્રામાણિકતા અને સચ્ચાર્ધ ઉપ જ રચાયેલો હોય છે એમ દુનિયા-ભરનો ઇતિહાસ કહે છે. લગભગ દરેક વાદમા પાછળથી, આપમનનબીઓએ મિત્રિ દરી છે અને પોતાના વાદને પોતાના સ્વાર્થ માટે વાપર્યો છે એમ પણ બન્યુ છે યજુર્વાદ અને બ્રહ્મવાદને માટે વધુમા વડુ આગળ જ હતી શાય કે એની અધ્યયનના નમાનામા એને સ્વાર્થોએએ સ્વાર્થ માટે વાપર્યો હોય એમ તો દરેક ધર્મ અને મત્યાનુ બને છે બૌદ્ધધર્મમા એમ નથી બન્યુ એમ કાણુ કહી શકે ? અમુક કાળે બૌદ્ધધર્મ પણ સ્વાર્થ સાધનાના સાધન તરીકે વપગયો છે એ વાત તો રાહુનજી ભૂતી જ બય છે મુખ્ય વાત એ છે કે રાહુનજીને બૌદ્ધધર્મમા લોકશાહીનું તત્વ દેખાયુ છે, તેથી એના દોષો એણે જોયા નથી અને બ્રાહ્મણધર્મમા એને આપમુદી જ દેખાઈ છે તેથી એના ગુણુ એમણે જોયા નથી પણ આમ કહેવું તે પ્રામાણિક ઇતિહાસમરનુ કામ નથી. યજુર્વાદ એના જન્મકાળથી જ ખરાય હતો, બ્રહ્મવાદ એના ઉત્પત્તિમળથી જ સ્વાર્થઆધનાનુ સાધન હતો એવુ એવુ તો ધર્મઝૂની માણસ જ કહે, પ્રચાગ્વેડા કરનારાઓ જ કહે

ખરી વાત તો એની છે કે ગુણુના અનુએ આચવાદથી એટના બધા આવગઈ ગયા છે કે પોતાના મત સિવાય બીજા મતોમા એમને કશુ જ સારુ લાગતુ નથી એમને મન બુદ્ધ સાગ, અશ્વમેય સારા, પણ વસિષ્ઠ ખગમ, વિશ્વામિત્ર ખરામ, ઉપનિષદકાર ખરામ, યાજ્ઞન કય ખરામ, કાનિસ ખરામ, મારે કહેવું જોઈએ કે મંકુચિત મનોદશાનુ જ આ મત્યર્થ પાને પાને દર્શન થાય છે

કાનિદાસમા રાગ પ્રત્યેની ગુનામી મનોવૃત્તિ હતી, આપણા પૂર્વજ ઋષિઓ ગૌરક્ષા કરતા, પરતુ એ ગૌભક્ષણને માટે, ગુપ્તરાગઓ ધર્મદ્રોહી હતા, નન્દો, મૌર્યો, યવનો, તુકો, અને દુષ્ટોએ જે પાપ નથી કર્યા તે ગુપ્તોએ કર્યા છે ભાગ્યમિત્ર પત્ની એમણે જ ગણગત્યેનુ નામ જુરરી નાખ્યુ આવા આવા વિચારો પૂર્વમુદના જ પરિણામો છે ગૌર્યાની વાત મનાર ઋષિના મનમા ગૌભક્ષણ કરવાની જ વૃત્તિ હતી એમ કહેનારને તો શુ કહેવું ? ગાધીજી ગૌરક્ષાની વાત મતા તો ગૌભક્ષણ માટે જ કે શુ ? આપણે ત્યાં મૂળ જન્મજે ગૌ રક્ષાની વાત મરી એના મનમા સમગ્ર જનગમગમના કન્યાણની વાત જરાય નહોતી કે શુ ?

કાનિદાસને એમણે ક પ્યો છે એવો એ નિસત્ત્વ હોય તો પત્ની મે હમગ વર્ષ નુપી આગ પણ આપણે એનામાથી પ્રેરણા શા માટે લીએ છીએ ? કાનિદાસે ગુનામ ગણનાગ નાદુનજી પ્રાચીન

ભારતીય માનસને સમજી જ શક્યા નથી કેટલાક રાજ્યાશ્રિત કવિઓ માત્ર ભાટાઈમાં જીતરી ગયા હતા. માટે કાનિદાસ પણ ગુનામી મનોદશાવાગો હોતા એમ કેમ કહી શકાય? મારું પોતાનું તો માનવું જુદું જ છે. મને તો એમ લાગ્યું છે કે કાનિદાસને જ્યારે એમ લાગ્યું કે પોતે મેવેનું રાજકુળ ખોટે માર્ગે જઈ રહ્યું છે ત્યારે નીકળી રીતે એને પ્રમોધવામાં એણે પાછી પાની કરી નથી ખોટે રસ્તે જતા રાગને પ્રમોધતા પ્રધાનો અને બાહ્યલોના તો અનેકાનેક દષ્ટાન્તો પ્રાચીન કાળમાં મળશે. રાગના આશ્રયે હોતા છતાં ગમ્મ તથા પ્રમ્મ બન્નેને પ્રમોધવાને પોતે લાયક છે એમ માનના અને આચરતા આ પુરુષસિંહોના માનસને સમજી જ નથી શક્યા.

અને ગુપ્ત ગાજ્યમળનું એમણે કરેનું મુશ્કેલીનું પણ એવું જ પક્ષિન છે. ગુપ્તોએ ગણરાજ્યોને નાબૂદ કર્યાં એમ મહેવાનું મગ્ધ શું છે? સમુદ્રગુપ્તે તો ગણસત્તાક ગજ્યોને એમ ને એમ રહેવા દીધા હતા એમ એની અ'લાહ્યાબ પ્રશસ્તિ જ પુરવાર છે. ગુપ્તોનું જે ચિત્ર એમણે આપ્યું છે તે મુન્દ-ગુપ્ત પત્રીના ગમ્મમાં માટે સાચું હશે, પણ ત્યાં સુધી તો નહિ જ ગુપ્તો સામ્રાજ્યવાદી હતા. માટે એમણે કશું જ બનું કયું નથી એમ કહેવું તે પ્રચારરોડા જ છે. લોકશાહી અને રાજશાહી બન્નેની સારી અને ખરાબ બન્ને બાજુ છે. લોકશાહી સારી હોય તો રાજશાહી પણ સારી હોઈ શકે છે એ bureaucrat રાજશાહીના તો એમણે સ્વીકાર જ કર્યો નથી. રાજશાહી ખરાબ હોય તો લોકશાહી પણ ખરાબ હોઈ શકે છે એનો અનુભવ આપણે હિન્દુસ્તાનમાં તો આજે કરી શક્યા છીએ છતાં અસુક જ પક્ષિન વિધાન કરવું એમાં પ્રામાણિકતા ક્યાં આવી? ૩

એમનું માનસ પક્ષિન છે, દુરાગ્રહી છે, વિકૃત છે એમ જ આ ગ્રન્થમાં તો દેખાય છે. એમને મન, પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિમાંથી કંઈ પણ જો આવકાર્યું હોય તો તે બૌદ્ધધર્મ, જુદા અને બૌદ્ધ ધર્મનું નાપીઓ જૈન ધર્મ, જે બૌદ્ધ ધર્મના જેવા જ લોકશાહીના સિદ્ધાન્ત ઉપર રચાયેલ છે એની તો એમણે નોંધ પણ લીધી નથી. બાહ્યધર્મમાં એમને એક પણ સારું તત્ત્વ દેખાયું નથી. એ કહે છે 'જે દિવસે આ ધર્મ (બાહ્યધર્મ) આ દેશમાંથી ખસી જશે તે દિવસે પૃથ્વીનું એક મોટું કનક ધોવાઈ જશે.' હિન્દીમાં વે ઉપનિષદ અને વેદાંત તેમ જ રામ કૃષ્ણ અને શંકર જેવા રત્નો આપ નાર બાહ્યધર્મની મૂનવણી એમને મન આટી જ છે. રામ કે કૃષ્ણ રામાયણ મહાભારત કે ગીતાને પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ક્યાંય સ્થાન એમણે આપ્યું નથી. શંકરાચાર્ય જેવાની પણ એમણે નોંધ લીધી નથી કેમ જાણે પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિના વિકાસમાં શંકરાચાર્યે કંઈ જ ફેરો ન આપે. હોર અથવા એમણે આપેલા ફોટો તદ્દન ઉપેક્ષાથી જ હોત. એમને મન નાનમ્હા અને તક્ષ શિના સારાં પણ કાંઈ કે ઉત્તરેનું તો એમના ઇતિહાસમાં ક્યાંય સ્થાન પણ નથી વસિષ્ઠ ખરાબ, રિવામિત્ર ખરાબ, ગુપ્તો ખરાબ, રામકૃષ્ણ શંકરાદિ તો નોંધ લેવાને પણ લાયક નહિ, અને આખી યે

૨ જુઓ Kalidas and the Guptas by D R Mankad

૩ એમના મતે અભિનવનો ઉલ્લેખ ગ્રીક સમયક પછી થયો અને તે પણ અસ્તિત્વવાદી વખતમાં (ઈ સ. પૂ. ૫૦ ની આસપાસ) થયો. આ વિગત પણ મળે જોતરે એમ નથી અસ્તિત્વવાદી પદ્ધતિ આપને ત્યાં નામકે લખાતા હતા. કોચવાસ હતા અને નામધરાજ પણ હતા. એક સમયક પછી અભિનવ આપને ત્યાં આગો એમ માનવાનું કંઈ પણ કારણ નથી.

પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિમાં સારા તો છુદ્ધ, અશ્વધૌષ અને શ્રીહર્ષ. પ્રાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિનું આયુ' દર્શન કરાવનાર આ અન્ય કઈ રીતે ઉપકારક છે તે મને તો નથી સમજાતું.

અનંતે એટલું સ્પષ્ટ કરવું જોઈએ કે બ્રાહ્મણધર્મ આરમ્ભથી અન્ત સુધી શુદ્ધ રહ્યો છે એમ કહેવાનો મારો આશય નથી. એમાં પણ ઉન્નતિ અને નતિનો ક્રમ આવ્યા કર્યો છે; પણ એ ધર્મના સંસ્થાપકોમાં પણ શુદ્ધ વૃત્તિ નહોતી એમ કહેવું તે મને યોગ્ય લાગતું નથી. બાકી બૌદ્ધ અને અધોગતિ તો બધા ધર્મ અને બધી સંસ્કૃતિઓમાં આવતી રહી છે અને આવતી રહે એ જ સ્વાભાવિક ક્રમ લાગે છે. અને દરેકની બૌદ્ધ અને અધોગતિ બતાવતી તે જ ખરા ઇતિહાસકારનું કાર્ય છે. એ કાર્ય રાહુલજીએ નથી કર્યું, પણ પાને પાને પક્ષપાતી માનસ બતાવ્યું છે તેથી, બીજું તો શું, અત્યન્ત ખેદ થાય છે.



વસન્તોત્સવ - એક ઉપમાકાવ્ય

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં ઉપમા તો કાવિતાસની જ કહેવાય છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં, ઉપમાના બહુરુપને લીધે તેમજ સુભગતાને લીધે વિશિષ્ટતા પામતા કવિ તે ન્હાનાલાલ છે.

‘વસન્તોત્સવ’ એક નાનું કથાકાવ્ય છે. કાવ્ય તરીકે એ હૃદયંગમ છે. કાઉન સાઇઝનાં ૧૦૪ પાનામાં લગભગ એક હજાર લીટીઓનું એ કાવ્ય છે. પણ આ લીટીઓ નાની છે અને દરેક લીટીમાં સરાસરી ચાર-પાંચ શબ્દો છે. એટલે આખા કાવ્યમાં દરેક હજાર શબ્દો હશે. આટલા વિસ્તારમાં આ કાવ્યમાં લગભગ અસો ઉપમાઓ યોગદર્શિ છે, એટલે કે દરેક પાને સરાસરી બે ઉપમાઓ છે. સરાસરી નવ-દશ લીટીએ એક ઉપમા આવે. અને એક ઉપમા સરાસર બેત્રણ લીટી શેકે તો સરાસરી દર ચોથી-પાંચમી લીટીએ એક ઉપમા આવે, એટલી બધી ઉપમાબહુલતા આ કાવ્યમાં છે. માટે જ આ કાવ્યને ઉપમાકાવ્ય કહેવાનું મન થાય છે.

ઉપમા ઉપરન પીળ અલંકારો પણ (રૂપક, ઉત્પ્રેક્ષા, સમામેશિત, અર્થાન્તરન્યાસ, પરિકર આદિ) આ કાવ્યમાં ઠીક ઠીક વપરાયા છે. એટલે આ નાનું કાવ્ય, આમ તો અલંકારમયિત છે. પણ ઉપમાબહુલ્ય તો આમાં બહુ જ સ્પષ્ટ છે. એ બધી ઉપમાઓનો અભ્યાસ કોઈએ કરવા જોવો છે. હું તો અહીં ‘વસન્તોત્સવ’માં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાચિત્રો પ્રતિ ધ્યાન દેરું છું.

‘શેષનાં કાન્યો’ માં થયેલા ઉપમાચિત્રોના પ્રયોગ વિશે આગળ મેં થોડી ચર્ચા કરી છે. ત્યાં મેં લખ્યું હતું કે આવાં ઉપમાચિત્રો અખામાં મળે છે. ગોવર્ધનરામભાષી પણ એક દાખવેલો આખો હતો એ વખતે ન્હાનાલાલનાં ઉપમાચિત્રો તરફ મારું ધ્યાન દોરાયું જ નહોતું તેથી એમાંથી દૃષ્ટાન્તો આપનાનું સંજયું નહોતું. પણ ન્હાનાલાલે તો ઉપમાચિત્રો ખૂબ પ્રયોજ્યાં છે. ઉપમાચિત્રોનો એમણે સુભગ પ્રયોગ સારા પ્રમાણમાં કર્યો છે. એ એની વિશિષ્ટતા પણ છે. તેથી અહીં ‘વસન્તોત્સવ’માં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાચિત્રો એકત્ર કરું છું.

સાધારણ પૂર્ણા ઉપમામાં માત્ર ઉપમેય, ઉપમાન, વાચક અને ધર્મ એમ ચાર શબ્દો આપવા પૂરની જ કવિની ફરજ છે. પણ આનાં ઉપમાચિત્રોમાં, જેને નિર્ધારિત વાક્યમાં ઉપમા કહી શકાય તેમાં, ઉપમાનવાક્યમાં, ઉપમાનના ધર્મોનું જારીક વર્ણન કરીને નાનું શુ ચિત્ર આપવાની કવિની ફરજ થાય છે. આ ચિત્રણથી વર્ણનમાં એક પ્રકારની પ્રત્યક્ષતા લખનાં કાવ્યસ્વાત્મા વધારો થાય

૧. એના પ્રતીક તરીકે જ કેમ બંને કાવ્યનો આરમ્ભ એક પ્રાહક ઉપમાથી થયો છે;

‘સુવહ્નિ સમૌષ્ઠી એક સુન્દર બાલિકા હતી.’”

છે. આવી જાતની ઉપમાને મેં 'ઉપમાચિત્ર' નામ આપ્યું છે. તાર્વિક દષ્ટિએ વિવર્ધિત કે પરિપોષિત વાક્યમાં ઉપમા જ છે. આની તાર્વિક ચર્ચા માટે જિજ્ઞાસુને મારો ઉક્ત લેખ, મારા 'કાવ્ય વિવેચન' નામે પુસ્તકમાં છપાયે છે તે જોઈ લેવા વિનંતિ છે.

હવે આપણે 'વસન્તોત્સવ'માં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાચિત્રો એકઠાં કરી લઈએ :—

- | | |
|---|--|
| <p>(૧) વર્ષાના કાષ્ઠક સન્ધ્યા સમયે
નિસ્તેજ બાલચન્દ્ર ઉપર
મેઘધનુષના રંગ
આવી આવી ઉડી જાય છે :
વિલસુને ઝંખે મુખડે
એવી લગ્નમહેળા ખેડી
ને ખેસતાં જ ઉડી ગઈ. પૃ. ૧૬</p> | <p>(૬) બીજની વિધુરેખ
તીરછા દષ્ટિપાતે જગ વધાવી
સહચરીઓ સગે પરવરે;
સ્નેહનમણાં સ્મિતકિરણ ફેંકી
સુભગા તેમ સખીઓમાં ગઈ. પૃ. ૨૬</p> |
| <p>(૨) તારાસખીઓમાં શશીલેખા જઈ રમે
તહેવી સુભગા સહિયરસાથમાં જળા.
પૃ. ૧૮</p> | <p>(૭) પાંદડામાં ઝીણો વાયુ દહેરતો હોય
તહેવા ધીરાસના શબ્દ આવતા :
પૃ. ૨૯</p> |
| <p>(૩) મેઘછટા નીચેથી શશીરાજ
તારલીઓના વિહાર નીરખે,
આથે એક આંબલિયાજાયે રહી
રમણ તેમ રમણીઓની રમણા જોતો.
પૃ. ૨૧</p> | <p>(૮) અન્તર્પટ સરકતાં
દાન્તિપૂર્ણ ચન્દ્રમિત્ર
બ્યોમસાગરનાં મોતીઓમાં વિચરે
તહેવું તેવું પ્રસન્ન પ્રકુલ વદન
મંજરીઓમાં તરવા લાગ્યું.
પૃ. ૩૫</p> |
| <p>(૪) ગહન શુદ્ધામાંથી યોગીન્દ્ર ગાય,
તહેના મહામન્ત્ર જગતમાં સંચરે,
જૂન ઉપરથી તરી આવી
વર્તમાન મહાસંગીતે ભરે,
અને ભવિષ્યને ભવ્ય જગાડે,
ફૂલપક્ષવવાસી કોકિલા
'વસન્ત' 'વસન્ત' 'વસન્ત'ની
પૂરાણ મન્ત્રધોષણ
તેમ નવચૈતન્યથી પુકારતી
નિધુર જગતને સુણાવતી. પૃ. ૨૧</p> | <p>(૯) સહદયની અર્પેલી વૈજન્યતી માળા
કેા કુમારી સંકેલી લઈ
હૃદયવસનમાં સંચે,
સુભગાને સુન્દર તનુહાર
રમણે તેમ હૃદયે સ્થાપે. પૃ. ૩૫</p> |
| <p>(૫) પ્રભાતના આકાશે ચ્હડતી
પ્રભાભર શુક્રબાલા સખી
સુભગા ધીરી ધીરી આગળ આવી.
પૃ. ૨૪</p> | <p>(૧૦) લાડકડી ફૂલવેલીને અનિશ્વરાજ
અડપલે અડકે,
રમણ એવું સુમધુર સ્પર્શતો. પૃ. ૩૬</p> <p>(૧૧) ચન્દ્રકિરણ ઝીલતાં ઝીલતાં
કુસુમપત્ર ઉપડે ને ઝૂલે,
રમણની રસકાન્તિ સત્કારતાં .
તહેવાં સુભગાનાં લોચન વિકસનાં.
પૃ. ૩૬</p> |

- (૧૨) વસન્તના મુવર્ણ કટોરા થા
સુરેખ ચંપાકુસુમોર્મા
પ્રભાતની ગૌર પ્રભા હજે,
કાંચનવર્ણી મુભગાની શોભામાં
પ્રીતમનો પ્રેમાત્મ તેમ ઝરમરતો
હૈયામાં ઉતરતો. પૃ. ૩૭
- (૧૩) ભર્યો ભર્યો મેઘ-
વિદ્યુક્ષતાને ખોળે લે,
પ્રણયપ્રભાની વેલડી શી પ્રિયને
તેમ રમણે અંકે મૂકી પૃ. ૩૯
- (૧૪) નમેશુ' શુભામ ખીડેલી કળીને
કંઈ કહેતાં કહેતાં મુખન દે
એમ રમણલાલનો ગાલ
સુભાગાના ગાલને અડકતો. પૃ. ૪૦
- (૧૫) ઉપાનો પાલવ એક કરમાં લઈ
તહેનું 'કેસરવરણ' સર્પમુખર
દિનરાજ ખીજે કરે ઉપાડે,
દેહલતા એક કરકિરણે એમ સંકેલી
પ્રેમપાંદડી શા કપોલે
ખીજો કર ચાંપી
સૌભાગ્યચન્દ્રે વિલસુનું
મુખારવિન્દ ઉપાડયું. પૃ. ૫૮
- (૧૬) ઝગહગતો પ્રયત્ન સ્પર્શપ્રતાપ
વિહાસિની ચન્દ્રબાળાને હાડે હળી
મનોહારી મહિમાવાન જ્યોત્સ્નિકા સમ
પરાવતને વિશ્વમન્દિરે સૂરે છે,
સ્વચ્છન્દ વ્યકિતભાવની તહેવી
પ્રતાપવન્તી કૌમારની વિલાસવૃત્તિ
પ્રિયહૃદયે મંચરતાં
પ્રેમભાવના રૂપે પુનરુદય પામે છે.
પૃ. ૬૦
- (૧૭) નિર્મળા જ્યોત્સાગર ઉપર
કે વિહરન્તી દિગ્માસિની શી
તારાસખી તરી આવતી હોય,
નીલધેરા સરોવરજલમાંથી
મોતીની કિરણેશ્વ મહડતી હોય;
એવું કંઈ દર્શન દે છે. પૃ. ૬૧
- (૧૮) નીલમણિને માણેક મુગ્ધાન દે
વિનુસના નયનદયે તહેવી
સૌભાગ્યચન્દ્રની અધરખાંખડી
બેસી બેસી ઉડી જતી. પૃ. ૬૨
- (૧૯) સંગીતસ્રોતને મધુર આરે
હરિણનાં જન્દ જન્દ ઉભરાય,
સન્ધિકાના સરોવર ઉપર
તારલીઓ અન્તરિક્ષેથી ઉતરે,
કૂદ પલ્લવની ઘટાઓમાંથી
અદશ્ય કુંજોના મુખસેહાગમાંથી,
તહેમ વેરાએવી વસન્તવિહાસિનીઓ
મોરલીના ગહન મન્ત્ર પીવા મળી.
પૃ. ૬૪
- (૨૦) એક બાળાને બોલાવ્યે
અનેક બાળાઓ બોલે,
એક ચન્દ્રકળાની કળા પ્રગટતાં
અનેક તારલીલાઓની મીઠ ઉધડે;
એવી બાલકોલાહલ શી
પ્રભાવન્તી કોડિલોવિ
કાળેકાળેથી રેલી રહી. પૃ. ૭૨
- (૨૧) અઘાન કરતૂરિકા મુગમાલ
કરતૂરી પામી પાછું વળે,
વસન્તવિશ્રુતિની સારકરતૂરી
અન્તરના અન્તરમાં સંચી
સુન્દરીસમાજ ગ્રામ ભણી વળ્યો.
પૃ. ૮૧

૨. “દિનરાજ ઉપાડુ સર્પમુખ ઉપાડે” એમ કહ્યું છે. તેમાં “સર્પ” શોતે પોતાને ઉપાડે છે” એવો અર્થ આવી જાય છે, જે સુમતી તો નથી જ પણ દર્શિત છે.

- (૨૨) કમલદલમાં પરાગ લખાય
ત્હેમ ન્હાનકડી હથેલીઓમાં
મુખકાન્તિ મંતાડતો
હસતો હસતો નયન ખોલ્યો. પૃ. ૮૭
- (૨૪) સુવર્ણરેખાઓમાં સરિતાઓ વહે
એવી ભરવેગ-ભરપૂર
ખાળાઓ પ્રીતમકરમાં પડી. પૃ. ૮૬
- (૨૬) મનમોહન મોતીશ્યામાં
આન્ત સરિતાઓ જઈ વિરાગે તેમ

ઉપમાચિત્રો વિશે મેં મારા ઉક્ત લેખમાં ચર્ચા કરી જ છે, તેથી અહીં આપેલા દરેક ઉપમા-ચિત્રનું પૃથક્કરણ કરતો નથી. ગિરામ્ ઉક્ત લેખની મદદથી આ કાર્ય સરલતાથી કરી શકશે. પણ આ ઉપમાચિત્રોના ઘડતરના એકમે અંશ તરફ ધ્યાન દોરવું જરૂરી લાગે છે. ઉપમાનનું ચિત્રણ અહીં અતીવ મોહક અને હૃદયંગમ લાગે છે, પણ કંઈક અસ્પષ્ટ પણ લાગે છે. એનું કારણ, હું ધારું છું કે કવિએ પર્મદ કરેલાં ઉપમાનોનું સ્વરૂપ છે. કવિનાં અહીં પ્રયોજાયેલાં ઉપમાનો, ચન્દ, તારા, અનિલ, મેઘ, ફૂલ—એવાં અપાર્થિવ પ્રકૃતિતત્ત્વો જ છે. આવાં તત્ત્વોમાં, પૂરી મૂર્તતા આવવી સંભવિત નથી તેથી એ ચિત્રો અસ્પષ્ટ લાગે છે. ઉપમાનને મૂર્ત બનાવના માટે વીગતોની સમૃદ્ધિ આપવી જોઈએ, તે પણ અહીં ઓછી છે તેથી પણ અસ્પષ્ટતા આવે છે.

વળી, અહીં આપેલાં ૨૪ ઉપમાચિત્રોમાંથી ૯ માં એક અથવા બીજી રીતે તારા અને ચન્દ્રને જ ઉપમાન તરીકે લીધાં છે. ઉપમાનની આટલી બધી પુનરુક્તિ સ્વચ્છ લાગે છે. ‘વસન્તોત્સવ’ કવિનું પહેલું જ કાવ્ય છે. એની બસો જેટલી બધી ઉપમાઓનું પૃથક્કરણ તો મેં કર્યું નથી, પણ ઉપર આપ્યાં છે તેટલાં ઉપમાચિત્રોમાં એક જ ઉપમાનની આવી પુનરુક્તિ મળે છે તેવી બીજી ઉપમાઓમાં પણ મળે તો એનો અર્થ એવો ન થાય કે કવિની પ્રતિભા ઉપર, આટલી બધી ઉપમાઓના પ્રયોજનથી, વધુ પડતો ભાર આવી પડ્યો છે અને પ્રતિભાને, આ પહેલી જ કૃતિમાં કેમ જાણે થાક લાગ્યો છે? આ તો માત્ર સ્વયં છું, આખા ગ્રન્થની બીજી બધી ઉપમાઓનું વર્ગીકરણ કર્યું કર્યું પછી આવું વિધાન સાચું છે કે જોડું તે કહી શકાય.

અહીંનાં ઉપમાચિત્રોનો એક અંશ ખાસ નોંધપાત્ર છે. ઔપચારિક શબ્દોનું સ્થાન નોંધવા જેવું છે. સામાન્ય રીતે તેમ, તેવી, જેવા વાચકો કવિ વાપરે છે. સાધારણ ઉપમામાં આ વાચકોનું સ્થાન નીચે મુજબ હોય છે :

“જેમ મેઘજીત નીચેથી ચરણોજી તારણોજીના વિહાર નીરજે, તેમ રમણ આવે એક આંખસિયા-બાથે રહી રમણોજીની રમણ બેતો.”

ઉપરના વાક્યમાં જેમ-તેમનાં જે સ્થાનો છે, તે સામાન્ય રીતે ઉપમામાં વપરાય છે, તે છે. કવિએ આમાંથી જેમનો પ્રયોગ તો કર્યો જ નથી અને તેમનો (કે ત્હેની વગેરેનો) પ્રયોગ

ઉપમેયવાક્યના આરંભમાં કરવાને બદલે વચમાં ક્યાંક કર્યો છે. આ શૈલી કવિની વિશિષ્ટ છે. આમ તો આ ભણિતિવૈચિત્ર્ય જ છે. પણ આ વૈચિત્ર્ય સુભગ છે અને એના પ્રયોગથી કાવ્યતત્ત્વને ખીલવાનો વધુ અવકાશ મળે છે. એનું કારણ છે ઉપમાવાક્ય પછી તરત જ, ઉપમેયવાક્યના આરંભમાં જ વાચકની અપેક્ષા આપણને રહે. પણ એ આકાંક્ષા આ શૈલીવૈચિત્ર્યને લીધે વળુપુરાણેલી રહે છે. ઉત્તેજિત થએલી આકાંક્ષા પુરાતી નથી, હવે એ ક્યારે પુરાશે એવી વાચકને અધીરાઈ થાય ત્યાં તો અણુધારેલી રીતે પણ સત્યની સુભગ રીતે એ આકાંક્ષા પુરાય છે. તેમ-તેના જેવા વાચકોના આવા સ્થાન-વિન્યાસથી ઉપમાનવાક્ય અને ઉપમેયવાક્ય વચ્ચે એક પ્રકારનો લય અથવા આરોહ-અવરોહ ગોઠવાય છે. અર્થનો આરોહ-અવરોહ આમ શબ્દવિન્યાસથી પોષાતાં વાચકની રસવૃત્તિને મંતર્પિત કરે છે. અને લાગે છે કે નહાનાલાલની શૈલીનો આ એક અત્યંત વિશિષ્ટ અને સુભગ અંશ છે અને કવિના કાવ્યનું મોહક માધુર્ય આ અંશને પણ આભારી છે.

ઉપમાચિત્રોત્ત્વ^૩ સૌન્દર્ય પારખનાર અને એનો સંપ્રતાત આદરો સુભગ પ્રયોગ કરનાર નહાનાલાલ આપણા પહેલા જ કવિ છે.

(કવિશ્રી નહાનાલાલ સ્મારકગ્રંથ)

૧૯

૩. જુઓ ઉપરના સંખ્યાક (૩) નું ઉપમાચિત્ર એમાં “જેમ” છે જ નહીં, “તેમ” રમણીઓની પહેમાં વપરાય છે. એટલે જ બીજાં ઘણાં ઉપમાચિત્રોમાં છે.

‘ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી’

બૌદ્ધ ધર્મના મહાયાન પંથમાં ચાર અભિવિહારોની વાત આવે છે. એ મત પ્રમાણે મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષા—એ ચાર અભિવિહારો છે. અભિનો વિહાર કરનારે આ ચાર ધર્મો કેળવવા જ જોઈએ.

તેમાં પહેલી મૈત્રી છે. આ અર્થમાં મૈત્રીનો અર્થ હું એતોવિસ્તાર એવો કરું. સમસ્ત વિશ્વમાં એતના બધે એક છે એટલે મને ખીજામાં રસ રહે, પ્રેમ રહે, મૈત્રી રહે. આ મારા જ ચિત્તનો વિસ્તાર છે. એતનાનું જે એક બિન્દુ મારા રૂપી છે, તે જ બિન્દુનો વર્તુળવિસ્તાર સમસ્ત જગતનાં એવાં બધાં બિન્દુને આવરી લે છે ત્યારે એની સાથે મૈત્રીની ભાવના કેળવી શકે છે.

આમ મૈત્રીની ભાવના કેળવાય એટલે વિશ્વમાં દુઃખો છે, વિપદો છે, આધિઆધિઓ છે તે પણ આપણાં છે એટલે એના તરફ જીવને કરુણા થાય. ખીજાનાં દુઃખો આપણાં દુઃખો છે અને માટે એ દુર થાય તેવા પ્રયત્નો કરવાનો આપણો ધર્મ છે. આવી ભાવના તે કરુણા.

આમ સમસ્ત વિશ્વની સાથે એકરૂપતા કેળવાતા, સમસ્ત જગતનાં દુઃખ પોતાનાં કરી લેતાં, પછી જે બિનઅંગત આનંદ આવે છે તેની ભાવના તે મુદિતા; અને આને અંતે જે અનાસક્ત ભાવના કેળવાય તે ઉપેક્ષા.

આ મૈત્રી, કરુણા, મુદિતા અને ઉપેક્ષાની ભાવના ઉપર લાઈથી મનુભાઈ પંચોળીએ (દર્શક) “ઝેર તો પીધાં છે જાણી જાણી”ની તેમની નવલકથા, જાણે કે ગૂંથી છે. માનવવિકાસના—અંકિત તેમજ સમર્થિતા—આ ચાર પગથિયાં છે. આ પગથિયાંને માર્ગે વિકાસ થાય તો જ માનવ-અંકિતનો અને સમાજનો વિકાસ થયાથોય છે એમ મણાથ. કેમ જાણે માનવજીવનમાં આવેલો વિકાસ શક્ય છે તે બતાવવાને મનુભાઈએ આ નવલકથા લખી છે. હું તો આને આ દૃષ્ટિએ જોઉં છું.

શહિદીનું પાત્ર લઈએ તો એનો એતોવિસ્તાર નાનપણથી જ કેવો સ્પષ્ટ બતાવાયો છે! હેમંતને સાપ કરડે છે અને એનું ઝેર શહિદી પોતે મોટેથી ચૂંચી લે છે. આ પ્રસંગ એનામાં રહેલી મૈત્રી અને કરુણાની ભાવના બહાર લાવે છે. આ એના શુણ્ણ આચ્છા ઉપર વધુ ખીસવાના છે, પણ એની ઝાંખી લેખક જાણે કે આરંભથી જ આપણને કરાવે છે. આ જ કારણે વાંચીનાં પરુપખી શહિદી સાથે તદાકારતા અનુભવે છે. હેમંતને એ પરુપવાનું નકી કરે છે, તેમાં પ્રેરક બળ કયું છે? પ્રેમ તો છે જ નહિ. એણે જ હેમંતને લખ્યું:

“તમારે સમજ લેવું પડશે કે હું બળી ગયેયું બી છું.”

"મારામાં કશા કોડ નથી તેમજ નથી કોઈ ઉઝળા. મારી પખીકલરવે કુન્નિત વાડી વિધાતાએ એક સવારે ઉઠ્ઠાડ કરી નાખી છે. ત્યાં ફરી પારિતતક કે બુદ્ધનાં સૂંઝા ભરી ભરી ફૂલ ઊતરે તેવી આશા નથી. એ ફૂલોની સુવાસ મેં લીધી છે, ફરી લેવાની નથી." (ભા. ૧. પૃ. ૧૫૧).

અને હેમંત પણ જાણે છે કે :

"તે આવતી હતી, પણ માતાની જેમ સંભાળ લેવા—પવનથી દીવો હોલવાઈ ન જાય તેટલા સારુ આડશ થવા. પણ તેના પર મુઝ થઈ તેના તાલે તાલે નાચનારી ગ્રેયસી એ નહોતી." (ભા. ૧, પૃ. ૧૫૪).

આવી રીતે હેમંતને પરજીનારી રોહિણીમાં પ્રધાન ભાવ તો મૈત્રી અને કરુણાનો જ છે. હેમંત કહે છે :

"રોહિણી દયાની મૂર્તિ હતી. જે દહાડે એ અમરપયો હતો તે દહાડે એનું એર ચૂસનું હતું, તો આજે એને ઓળખ્યા પછી એના ઉપર વિશેષ કરુણા જીવજો એમાં નવાઈ શી ?" (ભા. ૧ પૃ. ૧૫૪).

આ એનોવિસ્તાર—મૈત્રી અને કરુણા—રોહિણીના પાત્રનું વિશિષ્ટ લક્ષણ છે. સત્યકામની સાથે તો આ એનોવિસ્તાર અબેદાવરધામાં પરિણમે છે. એની ગરદાજરીમાં પણ રોહિણીનો સત્યકામ સાથેનો અબેદાવાસ જ રહે છે. આના દષ્ટાન્તો આપવાની જરૂર નથી. રોહિણીના અનુચિત સાથેના સંબંધમાં જે વાતસ્યભરી અનુકંપા વરતાય છે તે પણ એનાં આ જ લક્ષણો બતાવે છે. બેરિસ્ટર, રેખા, ગોપાળ બાપા—બધાની સાથે રોહિણી મૈત્રી અને કરુણાના સ્તર પર જ વિહરે છે.

અને છતાં મુદિતા અને ઉપેક્ષા એના પાત્રમાં, હજી સુધી તો, વરતાતાં નથી. એનો આનંદ સત્યકામ ગયો તેની સાથે મરી ગયો. એનું મન બધા તરફ અનુકંપા અનુભવે છે, પણ કશી યે વાતનો એને આનંદ નથી, પ્રસન્નતા નથી. કર્તવ્યભારે એ જીવન જીવે જાય છે. હેમંત 'સાથેના એનાં સંબંધમાં પણ મુદિતા ક્યાંય વરતાતી નથી. એનું કારણ છે. ઉપેક્ષાની ભૂમિકાએ હજી રોહિણી પહોંચી નથી. એને પોતે જે કંઈ કરે છે તેની આસક્તિ છે, ફળની અપેક્ષા છે. ત્યાગની અને સહનશીલતાની તો એ જાણે કે મૂર્તિ છે છતાં એ અનાસક્ત થયેલી લાગતી નથી. અને આને પરિણામે જ એનામાં મુદિતા હજી જીગી નથી.

સત્યકામનું પાત્ર જીવ જ પ્રકારનું છે. રોહિણી જાણું પોતે જ કરે છે, સત્યકામ પોતે કશું જ કરતો નથી. સત્યકામ સાથેના ગ્રેમમાં પણ રોહિણી પહેલ કરે છે, બેરિસ્ટરને ધરે રહેવા જવામાં રોહિણી નિર્બળ જ કરે છે. હેમંતને પરજીનાનો નિર્બળ રોહિણી પોતે જ કરે છે. રોહિણી સંખ્યાની પ્રકૃતિ પોંડે કર્તૌ છે, સત્યકામ જાણે કે અકર્તા છે. રોહિણી બનાવને ધરે છે. સત્યકામ બનાવને બનવા દે છે. સત્યકામ જાણે કે અકર્મ છે, દૈવને રમવા દે છે. અધ્યાત્મિક જ પ્રસન્નતાથી એનો આશ્રય શોધે છે અને પરિણામે સત્યકામ જેવેમાં જાય છે. શીળા નીકળે છે તેમાં, શાન્તભક્તિ પાસે પહોંચે છે તેમાં, પેરિસ જાય છે તેમાં અને પછીના બનાવોમાં સત્યકામ જાણે કે અકર્મ છે અને દૈવના પ્રવાહને વહેવા દે છે.

‘સત્યકામમાં મૈત્રી છે, કરુણા છે, ઉપેક્ષા છે અને મુદ્દિતા છે. મૈત્રી કરુણાનો આવિષ્કાર ગૌણ છે. ન્યૈતિયનો ભોગ રોહિણી ન થાય માટે એ એને તજે એમાં અનાસક્તિ નથી, પણ એ વૃત્તિની ઝાંખી તો છે જ. પણ નદીમાં ફૂંચવા બંધ છે ત્યારે સત્યકામ કહે છે :

“ મોતની નજીક તો અવારનવાર ગયો છું, પણ તે દિવસે જે નિર્ભયતા હતી, તે બાજુ વિરક્ત હતી. હું બાજુ કોઈક બીજાને ફૂંચતો જોઈ રહ્યો હતો. તેમાં બાજુ જોવાનો આનંદ આવતો હતો. ”
(ભા. ૨, પ. ૩)

આ ઉપેક્ષાવૃત્તિનો સ્પષ્ટ દર્શાવ છે. કેટલી અનાસક્તિ અહીં બહાર આવે છે ! ગીતાનો સાક્ષી સત્યકામ બને છે. ‘હું બાજુ કોઈક બીજાને ફૂંચતો જોઈ રહ્યો હતો’ - એ વાક્યમાં રહેલી એની સંપૂર્ણ અનાકિત-ઉપેક્ષા આનંદ-મુદ્દિતા જન્માવે છે.

પણ એથી કોઈ કોઈ વાર સત્યકામનાં પાત્રનો ઉઠાવ જોઈએ તેટલો અનુભવાતો નથી.

આ મૈત્રી કરુણા વગેરે બીજાં પાત્રોમાં પણ દેખાય છે. જોપાળ બાપામાં તો આ ચારે પૂરી ખીલેલી છે. હેમંત તો મૈત્રીનો તરસે છે, એ પે ઉપેક્ષાવૃત્તિ કેવી કેળવે છે ? એ કહે છે :

“ બહુ અભિમાન સારું નહિ, એને જે સ્વરૂપે આવવું હોય તે સ્વરૂપે આવે. મારા માટે એની હાજરી, એનો સ્નેહાળ હાથ જ પૂરતો છે. ” (ભા. ૧, પ. ૧૫૪)

હેમંત તો એક પ્રકૃતિનું બાળક, ચપલાની પેઠે ક્ષણિક ચમકારો કરી ચાલ્યો જાય છે, પણ કેટલી મધુર સુવાસ મૂકતો જાય છે !

કિશોર્ધનનું પાત્ર, રોહિણીનું બાજુ બીજું અકથિયું ન હોય તેમ કરુણાપૂર્ણ છે. ઇન્દુના જીવનસંદેશો જીવતી કિશોર્ધનમાં મૈત્રી, કરુણાના બધા ધર્મો મૂર્ત થાય છે. એનું આખું જીવન સમર્પિત (dedicated) છે.

આવી રીતે આ નવલકથામાં આ ચાર બાહ્યલક્ષણોને બાજુ કે મૂર્ત કરનાં હોય તેવાં પાત્રોની હારમાળા જ છે. પણ હજી આ કથા પૂરી થઈ નથી. ત્રીજો ભાગ બહાર પડવાનો છે. એટલે અત્યારે અહીં એની સમગ્ર દૃષ્ટિએ ચર્ચા થાય એમ નથી. અહીં તો માત્ર સૂચક અને નોંધ-પાત્ર હોય તેવા કેટલાક મુદ્દા જ નોંધું છું.

૧. આ કથામાં અકસ્માત બહુ મહત્વનો ભાગ ભજવે છે તે નોંધપાત્ર છે, અને સૂચક પણ લાગે છે. નરસી મહેતાએ ભવિષ્ય ભાષ્યું અને તેને લીધે સત્યકામે ગેડિયમીને ન પરજીવાનો નિશ્ચય કર્યો તે અકસ્માત જ ગણાય. હેટલી ધડીએ આવી પ્રસન્ને આશ્રય માગ્યો અને તેને પરિણામે સત્યકામ પડકાર્યો તે પણ અકસ્માત જ છે. સત્યકામને શીંગી નીકળ્યાં તે પણ અકસ્માત છે. હેમંત અચાનક ધિંગાળામાં મરે છે તે પણ અકસ્માત છે. ચૂરખાં સત્યકામ, કિશોર્ધન, રેય-યુ, દાર્વ વગેરેને મળે છે તે પણ અચાનક જ છે. જેતુ પડેલા ભાગમાં પ્રસન્નતાસુ વિશે બન્યું તેવું જ બીજાં ભાગમાં વિરુદ્ધ વિશે બને છે. એ પણ અચાનક આવે છે અને આશ્રય માગે છે.

સત્યકામ આશય આપે છે તે પણ અકરભાત જ છે. હિટ્લર કાગળ આપે છે અને, એ કાગળ ખરી ધડીએ, સામાન ફેંદતાં બહાર આવે છે તે પણ અચાનક જ છે. સામાનની અલ્લાખદલી થઈ ન હોત અને પેલી બેગ જીવતી પડી ન હોત તો સત્યકામની ડાયરી રેહિણીને કયાંથી મળત ? એ પણ અકરભાત જ છે. બીજા પણ કેટલાક અકરભાત આમાં બને છે.

આટલા બધા અકરભાત લેખકે શા માટે મૂક્યા હશે ? કંઈ હેતુ હશે કે પછી એમ બની ગયું છે ? વસ્તુગૂંથરીની સ્વાભાવિકતાની દૃષ્ટિએ આ અકરભાતો જરાક અસ્વાભાવિક લાગે છે કે પછી લેખક દૈવ વિશે કંઈક કહેવા માગે છે ?

૨. આવા જ સૂચક એકમે બીજા પ્રસંગો છે.

નરસી મહેતાનું અવિશ્વકથન આ પ્રકારનું ગણાય. ગોપાળ બાપાના મૃત્યુ વખતે એને જે દર્શન થાય છે તે પણ આ જ પ્રકારનું છે. (ભા., ૧, પૃ. ૮૧-૮૨).

“ગોપાળ બાપા આસન પર આવી બેઠા ને મ્લોક બોલવા મંડવા. ત્યાં ઓશરી ઉપર આખડીએ પહેરીને કોઈ ચતુર હોય તેવો અવાજ સંભળાયો ને કોઈક બોલ્યું :

“આવીએ ને ?”

રેહિણીએ બેધું તો બે ભગવાંધારી સાધુઓ ઓરડી તરફ આવતા હતા. રેહિણીને ટાઢનું એક લખવણુ આવી ગયું, પણ હવામાં ફેલાયેલી સુગંધે ટાઢ ઉડાડી દીધી. એમના દેહ નળે હવામાં તરતા હતા. મોં પર પ્રસન્નતાની રસક હતા. ગોપાળ બાપા તો હાથ બેડીને જ અખંભાં ઝળઝળિયાં સાથે નમસ્કાર કરતા હતા.

આવો આવો પડનાં પાયરણાં ને અંગનાં ઓશીકાં કરું. રેહિણીની આંખે ખાવાં ખાત્રતાં લાગ્યાં. આંખો ચોળીને બેધું. ઓશરી આખી નળે સાધુઓથી ભરાઈ મઈ હતી. સૌ કરતાલ-મથર વગાડતા કંઈ ગાતા હતા.

“તૈયાર છે ને ?” નળે સાધુઓ પૂછતા હતા. એના હાસ્યમાં રેહિણીને શોક ઓગળી ગયો. એના ચહેરા પર મદ હાસ્ય આવી બેઠું.

‘સાન્નિધ્યમાં જ બેઠા છું.’ બાપાએ કહ્યું.

સલગાયું : ‘ચાલો ત્યારે.’

રેહિણીએ બેધું તો ગોપાળ બાપા ચાલવા મામતા હોય તેમ પ્રજ્વલ કર્યો, ઉઘાયું નહિ. ટળી પડ્યા. સાધુઓને બાપા જ નહિ, રેહિણી પણ જુએ છે.

આ અકરભાત છે ? દૈવ છે ?

એવો જ એક બીજો પ્રસંગ બીજા ભાગમાં આવે છે. સત્યકામ લખે છે :

“રડનાં રડનાં આવે છે કે ચરે છવ, હવે કોણ આંસુ લૂછવા આવવાયું છે ? નથી બાપા,

નથી રાહિણી, એકલો છે તું એકલો. આંસુ લૂછી આંખો ન્યાં ઉઘાડું ત્યાં રાહિણી પાસે આવી બિભી છે. ચહેરા ને ચાલ એ જ, સહેજ ફર થયેલી; વિપુલ સ્રોતા નદી અલ્પસ્રોતા બની નય તેવું હાસ્ય-તેને હિંમત આપવા મેં કહ્યું, ‘અરે! પરણી ગઈ તેથી શું થયું? મોઢું ન દેખાડાય કે? ચાલ, ચાલ તારા ધરની વાત કર.’ રાહિણીએ ચુપચાપ બેઠી હાથ બતાવ્યા - કંકણવિહીન : કપાળ બતાવ્યું - કંકુભવિહીન, મલિન સંધ્યાકાશ જેવું, ‘અલ્પસ્રોતા અંતઃસ્રોતા બની ગઈ-મારાં અંગેઅંગ ધૂણી ઊઠ્યાં.” (ભા. ૨, પૃ. ૧૦૮)

આ શું અકસ્માત છે? દિવાસ્વપ્ન છે? રાહિણી વિધવા બની છે એનો સાક્ષાત્કાર આ સત્યકામને કેવી રીતે થાય છે? અન્તઃ સાક્ષ્ય છે?

લેખકે આ અકસ્માતો અને અસ્યેય બનાવો કેમ સૂઝ્યા હશે? જીવન-અકસ્માતથી ભરેલું છે એમ કહેવા? અતિ મનસની કોઈ ભૂમિકા છે એમ કહેવા?

૩. બીજી સત્યક વાત આ છે. સામાન્ય જન એમ માને છે અને હમણાંની વારતાઓમાં એવું એવું બહુ ચીતરાય પણ છે કે ગરીબી જ દુઃખનું કારણ છે. આ કથામાં દુઃખનું નિરૂપણ છે, પણ ગરીબીનું નથી. ગોપાળ બાપા ગરીબ નથી. રાહિણી, સત્યકામ, ખેરિસ્ટર, હેમંત, અચ્યુત, અમલા અને તેનો પતિ, રેયન્ડ્રુ, ક્રિશ્નાર્ધન - કોઈ ગરીબ નથી. ધનને અભાવે દુઃખ લીધું થયું હોય તેવું આમાં ક્યાંય નથી.

અને છતાં આ કથામાં કેટલી બધી વ્યથાનું નિરૂપણ છે! આ સંસારમાં વ્યથા, વિસંગતિ, વ્યાધિ કેટલાં ભર્યાં છે! લેખકે એક પાત્ર દ્વારા કહેવરાવ્યું છે તેમ કેટલી વિરૂપતા છે! (ભા. ૨, પૃ. ૮). રાહિણીની વ્યથા અગાધ છે, પણ એનું કારણ આર્થિક નથી. સત્યકામનું પણ એમ જ, રેયન્ડ્રુનું એમ, ક્રિશ્નાર્ધનનું એમ, હેમંતનું એમ. આ બધા હૃદયના ધર્મો છે અને હૃદયધર્મની વ્યથા ખરી વ્યથા છે, વધુ માર્મિક છે, એમ લેખક કહેવા માગે છે? આ માર્મિક વ્યથાને જીતવી એ જ જગતનું કર્તવ્ય છે એમ તો ખરું ને? શુદ્ધનો રસ્તો એ જ. બધા કરુણામય મહાનુભાવોનો માર્ગ એ જ. સત્યકામને ચૂરપના પંદર વર્ષના બળબૂઝાં કેટલી વિરૂપતા દેખાણી? એ માનવીકૃત વિરૂપતા હતી. “તેમની વ્યથા સંઘરવાની શક્તિ મહાકાળ સિવાય કોની છે?”

આ વ્યથા, આ વિરૂપતા એ સંસારની હકીકત છે, તેને જીતવી અને માનવી માટે સથ બનાવવી, તે દિશામાં બધા મહાત્માઓના પ્રયત્નો છે. આ નવલનું મધ્યમિંદુ આ છે?

૪. આ પણ નોંધપાત્ર છે. પહેલા ભાગ અને બીજા ભાગમાં કેટલુંક સામ્ય છે. રાહિણી સેવાધર્મને વરેલી છે, તો ક્રિશ્નાર્ધન પણ સેવાધર્મને વરી છે. રાહિણી ને સત્યકામનો પ્રેમ છે, તો ક્રિશ્નાર્ધન અને રેયન્ડ્રુનો પ્રેમ છે. રેયન્ડ્રુના પૈસાથી ક્રિશ્નાર્ધન પણ ગોપાળ બાપાની પેટે જ પણ-ખેડેલી જમીન સુધારે છે અને હરીભરી વાડી તેમાંથી બનાવે છે. સેવાબાવનું એક સ્વરૂપ પહેલા ભાગમાં છે એનું જ કેમ નવો બીજું સ્વરૂપ બીજા ભાગમાં છે.

૫. ગૌવર્ધનરામની કુચુમ કુંવારી રહેવાને અને મીરાંભાઈ ચર્ધી જવાને ઝંખે છે તો અડી

હેમંત - આ પાત્રો તો પૂરાં થઈ ગયાં છે. સ્વર્ગનું કોઈ પંખી આ દુનિયામાં જંતુ પડી ગયું હોય એવો હેમંત છે. કમળીર રેયન્યુ પણ કેટલો કામળ છે !

પાત્ર અને વસ્તુની વાત ન કરીએ, પણ એક વાત તો સ્પષ્ટપણે કહેવાય તેવી છે. વાર્તા કલાનાં જે અંગો કથન અને વર્ણન : આ એનું નિરૂપણ કરવાની મનુષ્યની હથોટી સાચા કલાકારની છે, ગોવર્ધનરામ જેવી ઋતંભરા વાણી કે પ્રજા કે પંડિતાર્થ અહીં નથી. શુદ્ધિની જે ઊર્ધ્વતા ગોવર્ધનરામમાં છે તે એના પછી બીજા કોઈ લેખકમાં નથી દેખાતી. મુનશીમાં આવેગ અને આવેશના જે અતંત્ર ધોષ છે તે પણ અહીં નથી. પાટણના દરય જેવી ચમક અને ભભકવાળું વર્ણન અહીં નથી, તો મણિમુદ્રાની ભેટનું વિગત ભરેલું ગહનતમ વર્ણન પણ અહીં નથી. અહીં દેખાય છે શાન્તિ, સ્વસ્થતા. દુનિયાની આટલી બધી વિસંગતિમાં સ્થિતમાં સ્થિતપ્રજ્ઞ શા જેમ પરમાણુ-દાસ, ગોપાળ બાપા છે, તેમ શાન્તમતિ છે, કિશોર્ધન છે, રોહિણી છે, સત્યકામ છે, હેમંત છે. જગનમાં જાણે કે સ્વસ્થ ચિત્તાતોને એક આંતરપ્રવાહ ચાલ્યો જ જાય છે. તેના વગર જંગત ટકે નહિ. એવા આ પાત્રો છે અને એવી સ્વસ્થ, પારદર્શક, વિમલ, ઝલજલ અને કામળ એમની નિરૂપણ-શૈલી છે. પ્રતિદેશના વર્ણનનું નિરૂપણ કે હૃદયધર્મના આચારકારનું નિરૂપણ - બન્નેમાં આ ઠરેલ દૃષ્ટિ છે. કેટકેટલી જગ્યાએ મર્મચ્છિદ્ર મનોમંથનો છે અને એનું પ્રતીતિકર નિરૂપણ છે (ભાગ ૧ લો : પૃ. ૩૯-૪૭; ૮૨-૮૬; ૧૦૮-૧૧૨; અને પ્રકરણ ચોથું આપું. ભાગ ૨ નો : પૃ. ૨-૪; ૨૦-૨૨; ૨૪-૨૬; ૧૦૫-૯; ૧૬૩-૬; ૧૮૬-૭; ૨૧૬).

જેને આપણે રસ જમાવવાની શક્તિ કહીએ છીએ તે આ લેખકમાં ખૂબ પ્રમાણમાં છે. નિર્બાજ કથનશૈલીને લીધે એમણે નિરૂપેલા ભાવો હૃદયગામી બને છે. આટલી નિર્બાજ શૈલી બાગ્યે જ જોવા મળે છે, અને એનો આવો સુભગ વિનિયોગ મનુષ્યની એક સિદ્ધિ ગણાય.

નરસી મહેતાની ભવિષ્યવાણી સાંભળે છે ત્યારે સત્યકામની જે મનોદશા થાય છે તેનું નિરૂપણ જુઓ.

“ સત્યકામ શતમૂત ખેતી રહ્યો. જાણે સમગ્ર તારામંડળ એક ક્ષણમાં જ ઓક્ષાઈ ગયું ને અંધકાર કોઈ કયાનક દુઃસર્વની જેમ એને ગળી જવા મંડ્યો. એને ગભરાટ ન થયો. ભરદેશિયે જીવન આશા હારી ખેડેલા માણસ જેમ હાથમાંનું રજીસરનું વૃદ્ધ પાટિયું ય ઊડી દઈને પ્રવાહમાં પોતાની જાતને તણાવા દે તેમ એણે જાણે આ દુઃસર્વને સ્વેચ્છાપૂર્વક આંખો ઉઘાડીને જ કહેવા માંડ્યું, ‘ ગળી જ ભાઈ, ગળી જ. જોજો હાડકું ય ન રાખતો, નહીંતર એ ય કોંઈ દાંડે જાગી જાકશે, સમાધિ તો નિર્વિકલ્પ જ સારી ને ! ’ ધીરે ધીરે સર્વવ્યાપી અંધકારે જાણે એને ગળી લીધો. હાથ-પગ-સાથળ-સમગ્ર દેહ અને મન - કયાં ગયું બધું ? નિઃશૈય ! નિઃશૈય ! ” (ભા. ૧. પૃ. ૫૬)

કેટલું સમર્થ રૂપકાત્મક નિરૂપણ છે ! સચોટ બનાવવાને ચમ્પનું સામર્થ્ય કેટલું કેળવાયું છે ! ભય, શાન્તિ, સ્વસ્થતા અને સમર્પણના ભાવો કેટલા તાદ્રસ છે !

રોહિણીનું મનોમન્ય જુઓ. હેમંત પરવ્યા પછી પોતે આમ ધર વસાવશે તેની વાત કરતો હતા ત્યારે રોહિણીને થાય છે :

“આ જ રીતે સત્યકામ એકવાર પોતા માટે ધર વસાવતો હતો.

“આગળ પોર્ચ કરીશું, ત્યાં બેસી તું ગીત ગાજે,” સત્યકામે કહેલું ને પોતે જવાબ આપેલો, ‘ના હું તો ત્યાં બેસી ગજ્યો ચૂંથીશ.’ શું હતી આ ભાવની ભુલભુલામણી? ફરી ફરીને એ જ પરિચિત ચીજો કેમ આવતો હતો?

“એ સખવાનું બૂલી આકાશ જોઈ રહી વાઘળાં રેખાના વિષ વિષ આકારો કરતાં હતાં. એમાં ક્યાંયે સત્યકામની જામી હતી? અંતરમાં મધાપેલી એ જામી! આંસુની ઝાલકે ઝાલકે એ જાણે મરક મરક હસતી હતી. રોહિણીએ જાણે એને કહ્યું : તું ન મળ્યો - મારું ન માન્યું, શું સાર કાઢ્યો એમાંથી? અને રક્ષાળી ને તું.....’ આંખમાંથી નેવાંની ધાર વસતી હતી. એણે શું કહ્યું હતું? ધરમાં જાણે તૈયાર કર્યા પછી તને બેઠાવીશ. ચૂંચામાં કાકડી સુદાં મૂકી રાખીશ. ને પોતે હસીને કહ્યું હતું, ‘હું આવીને આગ મૂકું, ખરું?’ (ભા. ૧, ૫-૧૧૨)”

તત્ત્વચિંતન, રમૂતિ, વ્યથા અને કારુણ્યના ભાવ કેવા હૃદયગ્રહમાંથી બહાર નીકળે છે! વાંચનારને જાણે આખું ‘યે ચિત્ર તાદૃશ યાય છે અને ભયંકર ભાવિતું’ જાણે કે અકલ્પ્ય સંવેગપ્રાય છે.

આ જુઓ: રોહિણીએ સત્યકામની કાચરી લીધી અને પછી—

“રોહિણીને ‘વાસ ધમણની પેઠે ચાલવા લાગ્યો. સત્યકામનાં જ જતી વખતનાં વાઢચો, મહા-મહેનતે લયગતે પગે એ ભડી, બાજુનું કપાટ ઉઘાડી છેક નીચેના એક પુસ્તકના પૃષ્ઠાની બેલકમાંથી એક પીળું પડી મળેલું કવર કાઢ્યું અને એની અંદરથી પત્ર ઉખેલ્યો. ઉખેળનાં જ અંદરથી ત્રણચાર ગુલાબની સૂકી પાંદડીઓ નીચે પડી. રોહિણી તેને એકઠી કરી બાજુ પર મૂકીને પેલી નોંધ-પોથીના અક્ષરો સાથે આ અક્ષરો અને વાઢચો સરખાવવા લાગી. એવા જ હતા અક્ષરો-મોતી સમા મરોડવાળા ને મેંપ સમા મીઠા. એકદશના દુષ્કાળ પછી શું એ મેંપ ફરી વરસવા આવતો હતો? પહેલે જ પાને ચીતરી હતી એક નદી. લખ્યું હતું,

સર્વભાગામાંથી વિખૂટા પડેલા મહાની જેમ અંતરાલમાં ક્યાંક જઈ છું.’

જાણે પોતાની જ નોંધપોથી હોય તેમ બોળામાં મૂકીને વાંચવા બેઠી.” (ભા. ૧, ૫. ૨૬૧-૨)

કેટલું નિર્ચાજ ચિત્રણ છે! રોહિણી કપાટ ઉઘાડે છે તે-કવર-ગુલાબની પાંખડીઓ-મેંપ સમા મીઠા અક્ષરો-નદી-સર્વ-મહાભાગા-કેટું આ ચિત્ર છે અને કેવી એની વિષ્ણો છે! આટલું સરળ જાં આટલું અસરકારક ચિત્ર ભાગ્યે જ મળે.

કાવિદાસે ચક્રાન્તવા અને બે સખીની જામી દોરી છે, તેમાં રાગ વીરનો પૂરવાની ય રહી ગઈ છે તે કહે છે:

કાર્યા સ્વચ્છવીન હંસમિપુના સોતેનહા મહિની
પાદાસ્તામભિલો નિવગ્ન ચમરાઃ ગૌરી ગુણે વચનાઃ ।

વાપાલમ્બિત વલ્લસ્ય ચ તરોર્નિર્માતુમિच्छाम्यથઃ
શૃંગે કૃષ્ણ મૃગસ્ય વામનયનં કન્હુયમાનાં મૃગીન્ ॥^૧

(શાકુન્તલ અંક ૬, ૧૭)

કેવી કવિત્વભરી આ દષ્ટિ છે ! કાલિદાસને, પ્રકૃતિસૌન્દર્યના ભવ્ય પૂજારીને આ વિગતો અભિ-
પ્રેત છે, તો ગ્રામજીવનના પૂજારી મનુભાઈને શું અભિપ્રેન છે ! સત્યકામ લખે છે—

હામ તો છે કે પાછો એક દિવસ આવીશ, તું એ વખતે નાહીને બીના વાળે કપડાં સૂકવતી
હોઈશ. એક-એ વાછરડાં તારી આજુબાજુ ફરતાં હશે. આપણી બોરસલીની ઘટામાં ચકલીઓ-
પોપટો બેસતાં હશે. તારી સાથે માથું ધસવા આવતી વાછરડીને તું હરીને થોભી જવા કહેતી
હોઈશ. એ હારથને નીચે પડતું અટકાવી ઝીલી લેવા હું આવીશ. આવીશ-પણ સંભવ છે કે ન
પણ આવું. (૧,૬૨)

કાલિદાસની આશ્રમજીવનમયી શકુન્તલાને ભૂમિકાકે હંસમિથુન, માલિની નદી, હિમાલયની
ચમરસેવિત ઉપલ્પકા, વલ્લકલ સ્થિત આશ્રમ અને હરિણયુગલ જરૂરનાં છે અને કેવાં પવિત્ર પ્રકૃતિ-
મય એ બધાં છે અને એ માનવો, પ્રાણીઓ, પતંગો અને નદીની કેવી સંવાદી સૃષ્ટિ બની રહે છે;
મનુભાઈની ગ્રામજીવનમયી શેહિણીની ભૂમિકાકે, એવી જ રીતે, બીના વાળે કપડાં સૂકવતી શેહિણી,
વાછરડાં, બોરસલી, ચકલી, પોપટ અને સરી પડતું હાસ્ય—અને બધાં કેવી મંવાદી મનોરમ સૃષ્ટિ
રચે છે ! કવિની કાન્તદષ્ટિનું આ જ રહસ્ય છે.

આવી શેહિણીને આવો સત્યકામ મળશે ? એનું હાસ્ય મળશે ? એ તો નવલકથા પૂરી થાય
ત્યારે સમગ્રમય.



૧. વેળામાં ઢળી હરજોડી-કરવી એવી નદી માલિની,
ને ચોપાસ તળેડી પ્રુલ્લ ચમરો-એકેલ હેમાદ્રિની,
હાળે વલ્લકલ જૂલતાં તરુ તણી નીચે ચહું દોરવા
વામાક્ષી બજવાળી કૃષ્ણ મૃગના શૃંગે રહેલી મૃગી.

(ભાષાંતર : જમાશકર જોશી)

ભાષા

વાક્યમયમાનવું ઉપાદાન વાણી કહેતાં ભાષા છે, તેથી આપણા અર્વાચીન ગુજરાતી વાક્યમયમાં પ્રતિગિમ્ખિત થએલી ભાષા વિશે અહીં કેટલોક વિચાર કરીએ તો સમગ્ર દૃષ્ટિએ એમ કહ્યા વગર આવે તેમ નથી કે આપણી ભાષા આ છે'નાં યાળીસ વર્ષમાં સારી પેઠે સમૃદ્ધ બની છે. કાવ્યની વાત આપણે કરતા નથી, તેથી ગદ્યને જ અનુલક્ષીને એમ કહી શકાય કે આપણી અર્વાચીન ભાષા વધુ સન્કૃતાત્મક (વધુ સંસ્કૃતમય નહીં) બની છે, તો અગ્રેષ્ઠ ભાષાની, એના કલેવરને અનુરૂપ આવે એવી વિશિષ્ટતાઓને એણે પોતાની બનાવી લીધી છે

આ ઠેકનાં યાળીસ વર્ષમાં આપણે સંસ્કૃત ભાષા તથા સાહિત્યનો પરિચય ઠીક ઠીક વધ્યો છે, તેથી વિદેશી નકલિયા ભાષાભાષી આપણે બની ગયા છીએ. આ કાળમાં જેમ અગ્રેષ્ઠ કેળવણી વ્યાપક બની તેમ અગ્રેષ્ઠ ભાષાનો આપણે પરિચય ખૂબ વધ્યો એ તો ઠીક, પણ એની સાથે જ આપણે સંસ્કૃતના નિકટતર પરિચયમાં આવ્યા. અગ્રેષ્ઠના પરિચયે આપણી ભાષાના વાક્ય-ધરતરને સમૃદ્ધ બનાવ્યું છે, તો સંસ્કૃત ભાષાના પરિચયે આપણી ભાષાના વાક્યધરતરને સ્વદેશી ગણ્યું છે અને શબ્દભંડોળને ખૂબ સમૃદ્ધ બનાવ્યું છે આથી કરીને જે ભાષામૃદ્ધિ મયા સૈકાના અન્તમાં માન વિદ્વાનોનાં જ લખાણોમાં દેખાતી તે આજે સાધારણ લખનારનાં-સામયિકોનાં દૈનિકોનાં લખાણમાં પણ વ્યાપક બની છે અનખત, આ સાર્વત્રિકતાનો યશ મયા સૈકાના ઉત્સા દાયકા-દોહાદાયકામાં અને આ સૈકાના પહેલા દાયકા-દોહાદાયકામાં જે વાક્યમયવેદોએ ભાષાને સમૃદ્ધ બનાવી છે તેમને ભાગે જ જાય છે. એમણે એક વખત જે આરંભ કરી દીધો તેની સતતિ જાળવી ગળીને આજે આપણે ભાષાને અનેકરુપે સમૃદ્ધ અને સમૃદ્ધતર બનાવતા જઈએ છીએ

જે ઉપર કહ્યું કે અર્વાચીન ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે; આપણા શબ્દભંડોળ પરને આ વાતને દુવે તરફ વીગતમાં ઊંઘીને તપાસીએ જેમ જેમ આપણા ભેખોના રીનિરિપક સંસ્કારો વધુ થતા ગયા તેમ તેમ શબ્દપદગીમાં પણ ઉચિત મ્યાને ઉચિત શબ્દ શોધીને મૂકવાના પ્રયત્ન ભેખે હરે છે, અને માત્ર ભાષામાં એવો શબ્દ નથી મળે ત્યાં સંસ્કૃતમાંથી જ એવો ઉચિત શબ્દ લઈ લે છે એવા મંડૂત શબ્દો ધણા બહોળા પ્રમાણમાં દમજી દમજી વપરાયા મડયા છે અને આપણને એ બહોળા પ્રમાણની ખબર પણ પડતી નથી, એટલે બધા આપણે સંસ્કૃત તમોનો પરિચય વધી ગયો છે. આ વાત એટલી તો સ્પષ્ટ છે કે એના દાખલા આપવાની

૧. રાજામદાગાળાઓમાં વિદ્યાર્થીએ રાસ પ્રમાણમાં સંસ્કૃત શબ્દો તથા પ્રવૃત્તિ સંસ્કૃત પ્રવૃત્તિમાં બતાવેલા જરૂરી પ્રમાણમાં થઈ છે (જોકે આવા ભાષાના વપરાશી દબ ખૂબ જા છે) તેથી આપણે સંસ્કૃત સાહિત્ય અને ભાષાનો પરિચય વધ્યા છે જરૂર.

૧૩૨ નથી. ૨ આપણું સંસ્કૃતકાળ વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતું જાય છે. તેનું ખીલું કારણ એ પણ છે કે જેમ જેમ આપણી જ્ઞાનમર્યાદા વિકસતી જાય છે, તેમ તેમ જ્ઞાનના અનેકવિધ નવા પ્રદેશો આપણે ખેંચીએ છીએ અને આવા નવા વિષયો માટે નવી પરિભાષા ઉપજાવીએ છીએ. આવી પરિભાષા માટે પણ આપણા લેખકોની પસંદગી તત્સમ સંસ્કૃત સંપદા ઉપર જ ખાસ ઊતરે એ સ્વાભાવિક જ છે. વિવેચન કે તત્ત્વજ્ઞાન, કાવ્યશાસ્ત્ર કે નાટ્યશાસ્ત્ર તેમ વર્ણીયવૃક્ષા, શિષ્યવૃક્ષા, સંગીતવૃક્ષા જેવી કલાઓ તથા ભૌતિકશાસ્ત્ર, રસાયણશાસ્ત્ર જૂરતરશાસ્ત્રાદિ વિજ્ઞાનના અનેકાનેક શાસ્ત્રોપશાસ્ત્રો અને પૌરસંઘ (યુનિસિપાલિટી), મહાસભાઓ વગેરે રાજકીય, આર્થિક, સામાજિક બાબતોને લગતા અનેક વહેવારો વિષયોનાં શાસ્ત્રો—આ બધાંની ખિલવણીની શરૂઆત હવે આપણે ત્યાં થઈ ગઈ છે તેથી એ દરેકની પરિભાષા આપણે ધડતા રડીએ છીએ; અને એ બધી જાનની પરિભાષામાં સંસ્કૃત તત્સમ શબ્દોનું જ પ્રમાણ ધણું બહોળું હોય છે. વર્ણી હિન્દી, બંગાળી જેવી પરબ્રાન્તીય ભારતીય ભાષાઓ સાથેના આપણા સંપર્કે પણ વધ્યો છે અને એને પરિણામે, ખાસ કરીને બંગાળી ભાષાના પરિચયે પણ આપણું તત્સમ શબ્દોનું બંડોળ ખૂબ વધ્યું છે. ઉપરાંત સંસ્કૃતાત્મક ભાષાને આપણે પ્રિયથ વધ્યો છે તેનું એક ખીલું કારણ એ પણ છે કે આપણે ત્યાં સામયિકો-હીક પ્રમાણમાં નીકળતા માંડ્યાં છે. સાહિત્યવિષયક સામયિકો તો હીક, પણ સામાન્ય અંકવાડિકો અને દૈનિકો પણ હીક પ્રમાણમાં પ્રસિદ્ધ થતા માંડ્યાં છે; અને સામયિકોના—દૈનિકોની પણ—ભાષા વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતી ગઈ છે એમાં શક નથી. અને આવાં અંકવાડિકો અને દૈનિકોની ભાષાના પરિચયે સામાન્ય જન પણ તત્સમ શબ્દો હીક પ્રમાણમાં ઓળખતાં અને વાપરતાં શીખતો જાય છે. અલગત, આ છેલ્લી વાતથી ભાષામાં કેટલીક અવ્યવસ્થા ધૂસી ગઈ છે, પણ એ તો આવા સંક્રાન્તિકાળમાં અનિવાર્ય ગણાય.

સંસ્કૃત ભાષાના આપણા નિકટતર પરિચયથી આપણી ભાષા સમાસોના વપરાશમાં હીક હીક સમૃદ્ધ થતી જાય છે. જેમ આપણી જ્ઞાનમર્યાદા વધે તેમ આપણું વક્તવ્ય વધુ ઘટ્ટ, વધુ સચોટ અને વધુ સમાસિત કરવાની વૃત્તિ પણ વધે. અને આને માટે જેમ ભાષાનાં ખીલું કેટલાંક અંગો ખેડાવાની આવશ્યકતા હોય તેમજ આપણા જેવી ભાષામાં સમાસોના વપરાશ વધવાની આવશ્યકતા હોય તે પણ દેખીતું જ છે. સમાસના વિવેકપૂર્ણ વપરાશથી આપણું વક્તવ્ય સંક્ષિપ્ત અને સચોટ બની શકે, આ વાત જેમ જેમ આપણા લેખકોને સમજતી જાય છે, અને જેમ જેમ સંસ્કૃતના પરિચયે, સંસ્કૃતને સમાસના વપરાશથી લાભ અને હાનિ બને કેવા થતાં ગયાં છે તે વાત તેમને સમજતી જાય છે તેમ તેમ તેઓ સમાસને આપણી ભાષામાં અપનાવતા જાય છે. એટલું ખરું છે કે સમાસોના વિષય-હુલ-અસુક સિદ્ધ લેખકોની ભાષામાં જ ખેડાય છે, છતાં લેખકોનું મ્હાન એ તરફ વળ્યું છે એટલું તો સ્પષ્ટ છે જ. આને પરિણામે આપણા ગદ્યમાં અને પદ્યમાં—બંનેમાં સમાસનું પ્રમાણ વધતું જાય છે. સમાસો માત્ર તત્સમ શબ્દોના જ, તત્સમ અને તદ્દલવ શબ્દોના, તદ્દલવ-અને તદ્દલવ શબ્દોના તેમ વર્ણી સંસ્કૃત તત્સમ કે સંસ્કૃત તદ્દલવ તથા વિદેશી શબ્દોના એમ અનેક પ્રકારના પ્રયોગવામાંડ્યાં છે. વર્ણી-૬૬ સમાસમાં આપણા લેખકો હીક હીક લખાઈના સમાસો

૨. પ્રાથમિક શાળાઓમાં ચાલતી આપણી વાંચનમાળાઓની ભાષાને આજની રુઝકારી વાંચનમાળાની ભાષાની સાથે સરખાવી જોવાથી આ વાત તરત સમજાઈ જાય.

પ્રયોગે છે તો બહુમીડિ, અન્યથા જ્ઞાન, તત્ત્વગુણ, ઝમધાગ્યામ્નિ તેઓ વિસારતા નથી પણ બહુમીડિ સમાસના વિવેચના ઉપયોગે, આ સમાસના વિષયમા, આપણી ભાષાને ઠીક સમૃદ્ધિ આપી છે આ સમાસનો વપરાશ ઠીક ઠીક વધ્યો છે તેને પરિણામે આપણી ભાષાવ્યક્તિત્વ પોત વધુ વધ બન્યું છે એમ મને લાગે છે વિશેષતઃ વર્ણન કરતાં જ્યાં એવણુ શબ્દોનો બનેલો એક વિશેષધર્મ, દરેક શબ્દને પ્રત્યયો લગાડીને, વાપરવો પડે ત્યાં, આવા બહુમીડિ સમાસથી એક પંત જ વિશેષણ વાપરવું હવે શક્ય બન્યું છે, અને આથી વાક્યમાં શિથિલ વ્યક્તિ ઘણી રીતે નામૂદ થઈ જાય છે અનગત, કાવ્યમા અતિદીર્ઘ અને તેથી કિન્નર ગણાય તેના સમાસો કથાક વપરાયા છે ખરા, પણ ગદ્યમા તો હજી ખાસ માત્રા મુખર્ષ હોય એમ જણાતું નથી કાવ્યમાં પણ એ વૃત્તિ હાલવત થઈ ગઈ છે સમાસની અતિપ્રિયતાને લીધે બાણાદિના જમાનામા સંસ્કૃતની જે અનરુચિ થઈ હતી તેની અનરુચિ ગુજરાતીની થયાનો સંભવ લાગતો નથી, કેમ જે સમાસપ્રિયતા આપણામાં વધે છે પણ તેની સાથે જ રીતિવિષયક સમજણ પણ આપણે ત્યાં વધે છે આથી ઔચિત્યભગ થાય એટલી હદના બીજાસ સમાસોના પ્રયોગોથી આપણી ભાષા એક વખત ઝડપાર્ષ જશે એની બીક રાખવાને, અત્યારે તો, કોઈ કારણ દેખાતું નથી જિનહુ, સમાસોના યોગ્ય વપરાશ વધે તો જ સારું એની સ્થિતિ અત્યારે તો છે. શિક્ષિત વર્ગને સમાસોના પરિચય ઠીક ઠીક છે, પણ મેટ્રિક સુધી કે બી એ સુધી લઘુનાઓમાંથી પણ ઘણાખરાને, જીવનમા પડ્યા પડી એ પરિચય થયેલ થઈ જાય છે અને સામાન્ય જનને તો એનો પરિચય છે જ નહીં તેથી સમાસના વપરાશનો વિકાસ ધીમે ધીમે જ થશે, પણ એ યાચ તે ઈષ્ટ છે એટલું બતાવવાનો અહીં હેતુ છે

રામનારાયણે, સંસ્કૃતથી ભિન્ન રીતિના સમાસો ગુજરાતીમા શક્ય છે કે નહીં એનો ચિન્તાર કરવા જેવો છે એમ કહ્યું છે^૩ અને લાગે છે કે એવું શક્ય છે હા ત ઠકોરના એક વાક્યમાં “એટલે મહારીએમની એકમતિ છે” નાં ‘મહારીએમની’ એવો સમાસ વપરાયો છે. અહીં પરીના પ્રત્યયોના લોપ વગર જ દ્વન્દ્વ સમાસ બન્યો છે સંસ્કૃતમાં સંતોમીનો પ્રત્યય પર છતાં સમાસ બને છે પણ એના ય દાખરા બહુ ઓછા છે રામનારાયણે બતાવ્યું છે કે આપણે ત્યાં પ્રત્યયનોપ ઠીક ઠીક પ્રયાગમા છે તેથી નવી જાનના સમાસો બની શકે તેમ છે, તો ઉપરનો દર્શાવ બતાવે છે કે આપણી ભાષામાં વિભક્તિપ્રત્યય સંહિતના સમાસો પણ શક્ય છે બીજી જાનના સમાસો પણ શક્ય છે હા ત “એવું રિચારતુતપાસતુ એ આપણો ધર્મ છે,” “એણે જોના-તપાર્યાવિચાર્યા વગર જ અનુમતિ આપી.” જેવા દાખરાઓમા કૃત્વંતના દ્વન્દ્વ સમાસો વપરાય છે સંસ્કૃતમાં ‘સુપ્તોત્થિત’ જેવા બ્રૂકૃત્વંતના સમાસો વપરાય છે તેથી આ સમાસ જુદી જાનના છે, કેમકે સંસ્કૃતમાં એવા સમાસો આનુપૂર્વી બતાવવા માટે જ વપરાય છે, પણ આ સમાસા વિરાલને સ્વતન્ત્ર અભ્યાસ વગર પૂરો ન્યાય આપી શકાય તેમ નથી અને અહીં એવો અભ્યાસ ક્યાલું ધાવું નથી.

અર્વાચીન જમાનામાં જેમ મંમુન ભાસા અને સાહિત્યનો આપણો પરિચય વધ્યો છે તેમ આપણા પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્યનો પરિચય પણ વધ્યો છે જુદા-કાળોદ્ભવ અને પ્રાચીન કાળ-

માળાના પ્રકાશન પત્રી એ જાતનાં ધીન્ અનેક પ્રકાશનો થવા માંડ્યા છે. તેથી અને શાળા-મહાશાળાઓમાં પણ પ્રાચીન કવિનાના નમૂનાઓ અભ્યાસક્રમમાં મુકાય છે તેથી આપણા પ્રાચીન ગુજરાતી સાહિત્ય અને ભાષા સાથેનો સંપર્ક વધ્યો છે. અને એ મપકને પગિણામે જેમ પ્રાચીન ગુજરાતી તદ્દલેવાના મુદ્દિલકાગના દ્વારા આપણે માટે ઊઘડી ગયા છે તેમ ગુજરાતી શબ્દોના અવતાર (derivation) તપાસનાની આપણી શક્તિ પણ ઊઘડી છે આને લીધે બે લાભ થયા છે. હવે આપણા લેખકો યોગ્ય પ્રાચીન શબ્દ વાપરવામાં અચકાતા નથી, કેમ કે પ્રાચીન શબ્દ પણ અર્થનો યોગ્ય વાચક કે વ્યંજક ધર્મ રોકે છે તે આપણને સમજાય છે અવગત, કેશવલાલ દ્રુવ વગેરેના જમાનામાં એક વખત પ્રાચીન શબ્દો વાપરવાનો મોહ જ વધ્યો હતો તે આજે ધરી ગયો છે, તોપણ કેટલાક પ્રાચીન શબ્દો આપણી આજની ભાષામાં રૂઢ થઈ ગયા છે, અને તેથી આપણી ભાષા વધુ સમૃદ્ધ બની છે પ્રાચીન સાહિત્ય પઘમાં જ છે તેથી આપણી આજની પઘભાષા ઉપર આવા શબ્દોની અમર વડુ છે અને ગદ્યભાષા ઉપર ઓછી છે એ પણ ખરું જ છે વળી શબ્દપ્રયોજનમાં આપણી ઔચિત્યશુદ્ધિ પણ ખીલતી જાય છે માત્ર પ્રયોગ ખાતર જ મોહથી અમુક શબ્દોનો પ્રયોગ કરવો એવી શક્તિ, કેટલાક શિષ્ટ ગણાય તેવા લેખકોમાં દેખાય છે, છતાં સમગ્ર લેખકવર્ગમાંથી એ ક્રમે ક્રમે ઓછી થતી જાય છે પ્રયોજવાના શબ્દોનો અર્થ બરાબર સમજી, એનો વાચ્યાર્થ કે વ્યંગ્યાર્થ બરાબર તપાસીને પછી જ શબ્દપદદગી કરવાનું વનણ, ભવે હજી આરભાવગ્યામાં જ છે, છતાં વધતું જાય છે. આ વગણ જેમ કેળવણી જશે તેમ તેમ આપણા વાક્યમયમાંથી વ્યર્થ શબ્દો બરનો મોહ હુપ્ત થશે, તેથી એની કેળવણી ઉપર આપણે જેટલું લક્ષ આપીએ તેટલું ઓછું છે

પ્રાચીન ગુજરાતી ભાષા તથા મરૂન ભાષાની માથેનો આપણો પરિચય જેમ વધ્યો છે તેમ લોકભાષાનો આપણો પરિચય પણ વધ્યો છે એવાણી વગેરેએ મપાદિત કરેનાં અને પ્રકાશિત કરેનાં અનેક પુસ્તકોથી મોરડી ભાષાનો પરિચય વધ્યો છે આને લીધે આપણું લક્ષ તળપદા શબ્દપ્રયોગો તરફ દોરાયું છે કેટલીક વાર જે કામ શિષ્ટમાન્ય શબ્દ નથી કરી શકતા તે કામ લોકમાન્ય ગળ્દ કરી આપે છે અને આ તત્વને આપણા કુશળ લેખકો સમજના લાગ્યા છે તેથી જ હમણાના લખાણોમાં યોગ્ય તળપદા શબ્દો વાપરતા લેખકો અચકાતા નથી. પણ પ્રાચીન સાહિત્યભાનામાંથી લીધેના શબ્દો અને આની લોકભાષામાંથી લીરેના તળપદા શબ્દો આપણા વાક્યમયમાં હવે પ્રચારમાં આ બે ઓછામાં ઓછા દાખકો-લોકદાયકો તો નીતી ગયો છે છતાં સાહિત્યભાષા તો સમગ્ર દૃષ્ટિએ શબ્દસદગીમાં વધુ અને વધુ સંસ્કૃતાત્મક બનતી રહી છે તે સ્પષ્ટ જ છે ૪

શબ્દલેહાગમાં બે આપણી ભાષા ઉપર સંસ્કૃતાત્મક અસર વધી છે, તો આપણા વાક્યચત્ર ઉપર અગ્રેષ્ઠ વાક્યચર્યાનાની અસર વધારે થઈ છે, છતાં હું એમ કહું છું કે આપણું વાક્યચત્ર પણ મુકાબલે વધુ સંસ્કૃતાત્મક બન્યું છે ૫ આપણો અગ્રેષ્ઠનો અભ્યાસ જેમ વધ્યો તેમ એક

૪ ફારસી, અરબી તેમ વળી અગ્રેષ્ઠ આદિ વિદેશી ભાષાના શબ્દો પણ આપણી ભાષામાં છે, છતાં એના તરફ આજના આપણા લેખકવર્ગનો આદર ઘટતો જાય છે તે સ્પષ્ટ છે.

૫. ગાંધીજીની અસર નીચે જેમની રીતિ ષ્ઠગર્હ છે તેમની ભાષા ગોવર્ધનસામદિની ભાષા કરતા વડુ સંસ્કૃતાત્મક નથી, મારું આ વિધાન યોગ્ય નથી એમ બે કોઈને લાગે તો મારે કહેવું જોઈએ કે અહીં હું

વખત આપણે અંગ્રેજ ઉપરથી જ વાક્યો બનાવવા મંડાયા હતા અને એવી જિતિ જો ચાલુ રહી હોત તો આપણું વાક્યધરતર વિદેશી અને વિચિત્ર બની જતી; પણ એમ બન્યું નથી. કેમ જે નરસિંહરાવાદિની શુદ્ધિની ચિન્ત્યથી તેમ જ સંસ્કૃત ભાષાના વિસ્તૃત થતા જતા અભ્યાસથી આપણું વાક્ય, બસે અંગ્રેજ વાક્યધરતરની અસર તળે ધડાયું છે છતાં સંસ્કૃત અને તેમાંથી આવેલી ભાષા-ઓના તળપદા પ્રયોગોને અનુરૂપ ધડાયું છે. એટલે કે આપણે, આપણી ભાષાના કહેવરને અનુરૂપ ન હોય તેવા વાક્યપ્રયોગો તળવા માંડ્યા છે. અને અંગ્રેજીમાંથી પણ આપણી ભાષાના સત્ત્વને અનુરૂપ હોય તેવા જ પ્રયોગો અપનાવવા માંડ્યા છે. આથી કરીને પણ આપણી ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે એમ હું કહું છું. બાકી એ તો ખરું જ છે કે આપણું આજનું વાક્યધરતર અંગ્રેજ વાક્યધરતરની સીધી અસર તળે આવ્યું છે. સીધી અસર તળે આવ્યું છે છતાં એ સંસ્કૃતાત્મક રહી શક્યું છે એ બંને બાબતોની કેટલીક વીચિત્રતામાં હવે આપણે ઊતરીએ. પહેલાં જોઈએ કે આપણાં વાક્યો ઉપર અંગ્રેજીની કેવી અસર થઈ છે.

અંગ્રેજીમાંથી જ સીધા ભાષાન્તરિત કરેલા કેટલાક શબ્દો અને વાક્યખણડા આપણી ભાષામાં હવે રૂઢ થઈ ગયા છે. અલગત, બેશક (of course), કદાચ (perhaps), વસ્તુ (thing), ખરી રીતે (truly), અસર (influence), અને એવા બીજા અનેકાનેક શબ્દો તેમ જ મને લાગે છે કે (I feel that), એ નોંધવા જેવું છે (It is noteworthy), હું જાણું છું કે (I know that), હું ધારું છું કે (I think that), હું એમ માનું છું કે (I believe that), વગેરે વાક્યખણડા અંગ્રેજીમાંથી જ સીધા આપણે લઈ લીધા છે અને એને આપણે એટલા બધા આત્મીય કરી લીધા છે કે એ વિદેશી મૂળના છે એવું બિન પશુ આપણને રહ્યું નથી. વળી 'આમ હોઈ ન શકે' વગેરેમાં 'શક્યું' નો ઉપયોગ પણ એવી જ રીતે સીધા અંગ્રેજીમાંથી આપણે લીધા છે. તે એક સુંદર કૃત છે, જેવા પ્રયોગમાં 'એક' નો પ્રયોગ અંગ્રેજી article 'a' નું જ સીધું ભાષાન્તર છે. આ તો ઉપરપડે પાદ આવ્યા તેવા શબ્દાદિની યાદી આપી છે, પણ આવા અનેકાનેક શબ્દો અને વાક્યખણડા આપણે અંગ્રેજીની સીધી અસરથી જ વાપરવા મંડ્યા છીએ.

વળી અંગ્રેજીની આપણા વાક્યના આખા ધરતર ઉપર પણ અસર થઈ છે. અહીં તો આ બધી બાબતોનો નિર્દેશ માત્ર કરવાનું જ પ્રયોગ્ય છે, કેમ કે મારું વક્તાત્વ છે કે અંગ્રેજીની અસર આપણા વાક્યધરતર ઉપર ખૂબ થઈ છે, અને એ વક્તાત્વને સ્ફુટ કરવાને જ હું અહીં દર્શાવતો મૂકું છું.

કેઈ અમુક અગિયત લેખકની વાત નથી કરતો, પણ સમગ્ર દિલ્લિજ જ વાત કહું છું. વીસમી સદીના આરંભ પહેલાં વાક્યમય સમસ્યાની ભાષા જેવી હતી તેના મુકાબલે વીસમી સદીની ભાષા વધુ સંસ્કૃતાત્મક બની છે એટલું જ વક્તાત્વ છે.

૧. આરંભના કાળમાં એક બાલ્યથી આપણાં સામયિકોમાં 'સુબઈ સમાચાર' વગેરેમાં માત્ર અંગ્રેજ તરજુમિયા ભાષા વપરાતી, પણ એ ભાષાની અસર આપણા સિદ્ધિતો ઉપર બહુ થઈ ખરો. કેમ કે તે જ કાળમાં નર્મદાસી નવકાળ આદિએ સંસ્કૃતાત્મક વાક્યધરતરવાળી ભાષા વાપરવા માંડી. છતાં અન્યકેમ રહેતા આપણા કેટલા યે લેખકો તરજુમિયા ભાષા વાપરવાની કેવળ પડી જતા હતા. તેને ઉપરથી નરસિંહરાવાદિની ભાષાની ચિન્તે પાછા-ઢોળણે આપણા એમ કહી શકાય.

એટલે આવા દષ્ટાન્તો માત્ર સગવડ પૂરતા જ બેગા કર્યા છે અંગ્રેજીની અસરથી આપણા વાક્યધૃતરમાં થયેલા બધા ફેરફારોની વ્યાપક યાદી બનાવવાનો હેતુ અહીં છે જ નહીં એટલું સ્પષ્ટ કરીને હવે હું આપણા વાક્યના આખા ધૃતર ઉપર અંગ્રેજીની અસર કેવી થઈ છે તે બતાવું છું પહેલા થોડા દષ્ટાન્તો લઈએ

- ક ૧. એ દિવસ કે જે દિવસે કોઈ શ્રીમત નહીં હોય
- ૨ કેવળ પ્રાણીન તો તે જ છે કે જેણે કોઈ દિવસ પ્રયત્ન કર્યો જ નથી
- ૩ આવા સમાજમાં નીતિ તે જ છે કે જેને સમાજ અનીતિ માને છે

આવા વાક્યોનું ધૃતર અંગ્રેજી જ છે Who, which, whom, whose જેવા શબ્દોથી શરૂ થતા સાપેક્ષ વાક્યોનું ભાષાન્તર આપણા કેટલાક લેખકો ઉપર મુગ્ધ કરે છે^૭ આવા પ્રયોગમાં which, who વગેરેના કરતાં પણ that whichની અસર જ છે અને આવા ‘કે જે’ ‘તે જ કે જેણે’ જેવા પ્રયોગો આપણને વિદેશી જ લાગે એમ છે એ ખરું છે કે હવે ઘણા શિષ્ટ લેખકોએ આવા વાક્યોમાંથી ‘કે’ બાઝાડી દીધો છે, છતાં હજી કેટલાક શિષ્ટ લેખકોમાં પણ આ ‘કે’ દેખાય છે હું નીચે બતાવીશ કે આ ‘કે’ની હાજરીથી વાક્યરચના વિદેશી બની જાય છે અને એની ગેરહાજરીથી એનું વિદેશી તત્ત્વ ઠળાય તેનું ઉત્કટ રહેતું નથી

- સ ૧ એટલે હું એમ કહું કે લાગણી અને વિચાર એ કાવ્યનું સ્કન્ધ ઉપાન
- ૨ એ શ્લોક બેસાડવાની ખાતર હો કે અભયને પ્રથમ મ્યાન હોવું જોઈએ તેથી, એ વિવાદમાં હું ન બિતરું
- ૩ ખાત કાળમાં તેનું દર્શન કરી હું કૃતાર્થ થાઉં, તેનો આશીર્વાદ મને મોગી બક્ષિસ માત્ર, તેને જોઈ સર્વે^૮ હું ખો જુની જાઉં

આ વાક્યોમાં વિધ્યર્થનો જેવા પ્રયોગ થયો છે તેવા તેનો પ્રયોગ તત્ત્વપદ શુદ્ધતામાં નથી એ વિદેશી છે Therefore I would say that, I would not enter, I would be, I would consider, I would forget જેવા અંગ્રેજી વિધ્યર્થના જ એ ભાષાન્તરો છે શુદ્ધતામાં તો આ રૂપો (કરું, બિતરું, થાઉં, માનું, જાઉં) મંકિનાર્થના કે આસ્થાર્થના છે, તેને આપણે સામાન્ય વિધ્યર્થના રૂપ તરીકે હવે વાપરીએ છીએ એમાં એનું વિદેશી તત્ત્વ ગંભીર છે એમ મને લાગે છે અહીં આ રૂપો આસ્થાર્થના તો નથી જ કેમ જે ‘હું કરું ?’ જેવાં આસ્થાર્થનાં રૂપોમાં રજા માગવાનો ભાવ રહ્યો છે તેવા ભાવ અહીં નથી તેમ ‘જો તમે એમ કરો તો હું આમ કરું’ જેવા વાક્યમાં ‘કરું’નો મંકિનાર્થ છે તેવા પણ ઉપના વાક્યમાં નથી તેથી આ રૂપો સામાન્ય વિધ્યર્થનાં રૂપો તરીકે જ વપરાયાં છે તે સ્પષ્ટ છે અને આવા વપરાશ શુદ્ધતામાં નથી અને અંગ્રેજીમાં છે એટલે આવા રૂપો અંગ્રેજીની સીવી અમરથી બિતરી આવ્યાં છે એમ લાગે

^૭ અહીં આપેલા વાક્યો શિષ્ટ લેખકોના લખાણમાંથી જ લીધા છે

૧. મારા કહેવાનો અર્થ એમ નથી.
૨. મારા બેવામાં કંઈ દોષ નહોતો.
૩. એના એમ કહેવાથી કંઈ બીજો નહીં.

વગેરે વાક્યોમાં ક્રિયાપદનું સામાન્ય સ્વાર્થરૂપ નામ તરીકે વપરાય છે. એવા પ્રયોગ સંસ્કૃતમાં જણાતો નથી. અંગ્રેજીમાં The sense of my saying is not that, There was no fault in my seeing, No one is by his saying so, વગેરે વાક્યોમાં કૃદ-તો નામ તરીકે વપરાયાં છે. એના ઉપરથી ઉપર લખ્યાં છે એવાં વાક્યોનો અવતાર આપણી ભાષામાં થયો છે તે જૂનું વિદેશી છે. શુદ્ધ ગુજરાતીમાં તો 'કથનનો અર્થ' 'નમરનો દોષ' અને 'કથનથી' એમ જ લખાય.

૪ ૧. દરેક નવયુવક અને યુવતી મારા દાખલાથી ચેતે ને સમજે.

આવાં વાક્યોમાં 'ચેતે' 'સમજે' આદિનો પ્રયોગ આસાર્થમાં જ છે. એવા પ્રયોગ આપણી ભાષાના સત્ત્વમાં નથી. અંગ્રેજી Let every youth beware and understand જેવા પ્રયોગોમાં આ દેખાય છે, ગુજરાતીમાં આસાર્થ ત્રીજા પુરુષ એકવચનમાં 'ચેતે' 'સમજે' જેવાં રૂપો તો થાય છે, પણ એનો ત્રીજા પુરુષનો આ પ્રયોગ તગપદો નથી. આપણે તો આવી જગ્યાએ બાળે પુરુષ જ વાપરીએ છીએ. દા. ત. 'મારા દાખલાથી તમે સહુ ચેતજો અને સમજજો' એમ જ આપણે તો કહીએ. એટલે આસાર્થ ત્રીજા પુરુષનો આવા પ્રયોગ વિદેશી મૂળનો છે.

જ ગુજરાતીમાં સંક્રિતાઈ બહુ ઓછા વપરાય છે. સંક્રિતાઈમાં અપૂર્વ બૃહકાળ (દા. ત. તે બોલતો હોત), પૂર્વ બૃહકાળ (દા. ત. તે બોલ્યા હોત) કે હ્રજાવાચક બૃહકાળ (દા. ત. તે બોલનાર હોત) કે તે બોલવાનો હોત) આપણે ત્યાં તગપદો ભાષામાં જણાતા નથી. એ અંગ્રેજી ઉપરથી જ આવ્યા છે.^૮

ચ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદોમાંથી 'હોયું' તો વિદેશી નથી, કેમ જો 'તે કરે છે' વગેરેમાં He is doing ની અસર લાગે, છતાં આ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદ આપણે ત્યાં સારી પેઠે જૂનું છે,^૯ તેથી એ વિદેશી નથી. પણ સાહાય્યકારક 'ચકયું' વિદેશી છે. 'હું ત્યાં જઈ ચકું છું,' 'હું ત્યાં જઈ ચકન.' 'હું ત્યાં જઈ ચકીચ,' જેવા પ્રયોગોમાં 'ચકયું'નો પ્રયોગ સહાય્યકારક ક્રિયાપદ તરીકે જ છે તે અંગ્રેજી come ઉપરથી આવ્યો છે તે સ્પષ્ટ છે.

૮. હ્રજાવાચક તો 'વચન'માં મળેલો શકિષ્ જ છે. પણ એના ઉપરગમના પ્રયોગ સંસ્કૃતપ્રેરિત નથી, અંગ્રેજીપ્રેરિત છે.

૯. એમ લાગે છે કે 'જન્મ'નો સાહાય્યકારક પ્રયોગ કારભીર બાલુ બોલાતી ભાષામાં અને એની અસરથી સંસ્કૃતમાં મળેલો દા. ત. :—

રામરમિ વરિમ વિદુપાં સમવાયોડય નિવૃત્તિ-વાણા 'કામપ્રમાણ'ના સ્થાનમાં 'વિવિધ ગમિમ', એટલે 'કંઈ' 'કંઈ' છે તેમાં જન્મ નો પ્રયોગ સાહાય્યકારક ક્રિયાપદ તરીકે જ છે.

જી અપૂર્ણ શ્રુતકાળના અર્થમાં આપણા કેટલાક લેખકો સામાન્ય શ્રુતકાળ વાપરે છે. મુનશીમાં આ પ્રયોગ બહુ છે. દા. ત. ‘તે બોલતો હતો’ને બદલે ‘તે બોલતો’ આ પણ વિદેશી અનુકરણનું જ પરિણામ છે.

જ ૧. નિઃશબ્દ આકાશ કયાં શરૂ થાય છે તે જાણવું પંડિતને પણ અધરું પડત.

આમાં નિઃશબ્દથી જાણવું સુધીનું વાક્ય ‘પડત’ના કર્તા તરીકે વપરાયું છે. આવી રીતે આવાં કૃદન્તવાક્યોને કર્તા તરીકે વાપરવાની રીત અંગ્રેજ ઉપરથી જ આવી છે.

બીજા થોડાક નમૂનાઓ જોઈએ:—

(૧) “આ દેશભાવનો વિષય બંધ કરતાં એક વાત હજી કહેવાની રહે છે, અને તે એ કે આ નવા લોકસંક્ષોભથી સમસ્ત જીવનમાં, જીવનની સમસ્ત ભાવનામાં નવું જોમ વ્યાપેલું છે.”

(૨) “કાવ્યને માટે એ લેશ પણ અનુચિત વિષય છે એવો દૂર દૂરનો પણ મારા મનમાં વહેમ નથી.”

(૩) “તેમનામાં પ્રાકૃતતાની સજ દેખાતી નથી, જો કે તેઓ વાસ્તવિકતાથી દૂર, ભાવનાના પ્રદેશમાં વિહરવાનું પસંદ કરે છે.”

(૪) “તે કરતાં તો ખરા રસપૂર્ણ અનુભવનાં જ લખવાં, બલે પછી તે શૃંગારનાં જ હોય.”

(૫) “હું ખરું હાસ્ય એને કહું છું જેમાં જરા પણ દંશ ન હોય.”

(૬) “પણ તેમ થવાને માટે બહોળો સમગ્ર ખરીદનાર વર્ગ હોવો જોઈએ, જે આપણે શરમ સાથે કબૂલ કરવું જોઈએ કે નથી.”

(૭) “પણ તે અંગ્રેજીનું ભાષન્તર હોઈ આપણાં આખ્યાનકાવ્યોના પ્રવાહમાં તેને ગણાવી શકાય નહિ.”

(૮) “ગદ્યમાં પણ એટલું બધું કાવ્યોચિત ભાવનિરૂપણ નજીક જઈ શકાય છે, કે કાવ્ય સુધી જઈ શકે તેવી વસ્તુને લેખક કાવ્યની અપેક્ષાએ સહેલી વાર્તાના રૂપમાં મૂકી દે તેમ બને.”

(૯) “તેમાં મહાકાવ્યની પેઠે જહલ સમાજ કે વંશ મુખ્ય ન હોતાં. વ્યક્તિજીવન મુખ્ય હોય છે, પણ તે ઠીક ઠીક લાંબું.”

(૧૦) “તે જીતે છે માત્ર તેણે ઉદ્દેશવા વક્તવ્યના સચોટ સુરેખ અને સમરેખ કથન ઉપર.”

(૧૧) “પણ તે વાત આપણા વાચકવર્ગને સુપરિચિત છે, બ્યારથી સમગ્રાયું છે કે દૂંડી વાર્તા એ નવલકથાનું લઘુ રૂપ નથી.”

આ બધાં વાક્યો રામનારાયણ પાઠકના ‘અર્વાચીન કાવ્યસાહિત્યનાં વહેણો’માંથી લીધાં છે. સંસ્કૃતની તલરેપરોં અસર એમના ઉપર ખૂબ હોતી જોઈએ એમ મનાય એટલા એ સંસ્કૃતના વ્યુત્પન્ન વિદ્વાન છે. જ્યાં એમની વાકચર્યના પ્રધાનનઃ અંગ્રેજ જ છે. ઉપરના દષ્ટાન્તોમાંથી કેટલાક,

અંગ્રેજ રચનાથી એમની ભાષા કેમ વધારે સમૃદ્ધ થઈ ગઈ છે, તેના દૃષ્ટાન્તો છે તો કેટલાકમાં અનિષ્ટ અંગ્રેજ નકલ થઈ ગઈ છે તે પણ ખરું જ છે. એમની વિદ્વતા યુલ્લસતાએ વ્યાપકતામાં તેમ જ ઉડાણમાં ખૂબ સમૃદ્ધ છે તેથી આવા દૃષ્ટાન્તો એમનાં લખાણોમાંથી લઈને કંઈ ટીકા કરીએ તો તે ઘણી ખુશીથી ખમી શકે તેમ છે એમ જાણીને બીજા લેખકોમાંથી નહીં પણ એમનાં લખાણોમાંથી અહીં ઉદાહરણો લીધાં છે. અને આવી અંગ્રેજીપ્રેરિત વાક્યરચનાના ક્ષણે ક્યારેક કેટલી સુંદર અને સચોટ વ્યક્તિ એ કરી શકે છે તેનો દૃષ્ટાન્ત આગળ ઉપર આપવાનો જ છે. આટલી સ્પષ્ટતા કરીને હવે આપણે આ વાક્યોના અમુક અમુક અંશોને તપાસીએ.

(૧) માં 'અને તે એ કે' અંગ્રેજી and it is this that નું જ સીધું ભાષાન્તર છે.
 (૨) માં "એવો દૂર દૂરનો પણ મારા મનમાં વહેમ નથી" તે I have not the remotest doubt in my mind નું ભાષાન્તર છે (૩) માં છે તેવું 'જો કે'વાળું વાક્ય અંગ્રેજીમાં although થી શરૂ થતા વાક્યનું જ પ્રતીક છે. આવાં વાક્ય ગુજરાતીમાં વાક્યને છેડે આમ વપરાય ત્યારે તે અદ્ધર લટકે છે એમ લાગી જાય છે. એવો જ દૃષ્ટાન્ત (૪) માં છે. એમાં ઉદાહૃત 'ભલે પછી તે શૂંગારનાં જ હોય' તે વાક્ય પણ અદ્ધર લટકે ॥ અને આપણી વાક્યરચનામાં વિચિત્ર લાગે છે. (૫) માં that in which નું ભાષાન્તર છે. (૬) માં 'તેમ થવાને માટે' for so happening નું ભાષાન્તર છે. અને 'જે' આગળના આખા વાક્યને જાહેર વપરાયો છે. 'જે'નો એવો સાપેક્ષ ઉપયોગ અંગ્રેજીમાં ખૂબ વ્યાપક છે. વળી 'જે નથી' વાળું વાક્ય તો which we should, with shame acknowledge, is not અથવા does not exist નું જ ભાષાન્તર છે. એમાં 'કે'નો વપરાશ થયો છે તે તો મૂળ અંગ્રેજી રચનામાં પણ મળતો નથી, કેમ જે અંગ્રેજીમાં જો, અહીં થયું છે તેમ વાક્ય which થી શરૂ થાય તો આવા પ્રસંગે that ને અવકાશ નથી. અંગ્રેજીમાં we should acknowledge that it is not એમ કહી શકાય, પણ which, we should acknowledge that is not એમ ન કહેવાય. ઉપરાંત 'is not' નું 'નથી' ભાષાન્તર આવાં સ્થળોએ ગુજરાતીમાં તો માત્ર વિચિત્ર જ નહીં, અપ્રતીતિકર પણ છે. (૭) માં તે અંગ્રેજીનું ભાષાન્તર 'હોઈ' વાળો ભાગ being the translation of (from) English નું ભાષાન્તર છે. Being નું 'હોઈ' કે 'હોતાં' થી ભાષાન્તર કરવાની રીત આપણા ઘણા લેખકોમાં છે. પણ એ રીત વિદેશી છે. (૮) માં 'એટલું' બહુ નજીક જઈ શકાય છે' વાળો ભાગ અંગ્રેજી જ છે. It is possible to go so very near that જેવી રચનાનું જ એ ભાષાન્તર છે. આ 'નજીક જઈ શકવું' કે 'મુખી જઈ શકવું' આપણે ત્યાં તો વિદેશી જ છે. (૯) માં 'મુખ્ય ન હોતાં' અને being prominent નું ભાષાન્તર અને અન્તિમ 'પણ તે ઠીક ઠીક લાંબું' પણ અંગ્રેજી જ છે. In it, individual life is prominent and that too fairly long જેવી વાક્યરચનાનું જ એ અનુકરણ છે. એવી રચના તથાપદ ગુજરાતીમાં શક્ય નથી. (૧૦) માં 'ક્યન ઉપર છતે છે' વાળું વાક્ય પણ અંગ્રેજી છે. He wins or succeeds on his statement જેવા પ્રયોગનું જ એ અનુકરણ છે. (૧૧) માં તો સંપૂર્ણ અંગ્રેજી રચના જ છે. But it is well-known to our readers, from the time it is

understood that short story is not an abridged form of novel. આવી રચના ગૂઝરાતીમાં જાણીતી નથી.

વળી અંગ્રેજી thatની અસર જ આપણા વાક્ય ઉપર કેવી વ્યાપક છે તે જુઓ. વિવિધ પ્રયોગોની બંધી વીગતોમાં ઊતરવાની જરૂર નથી, પણ એકમે બાબતો તરફ લક્ષ્ય ખેંચવું બસ થશે. અંગ્રેજી વાક્ય He found that the train was late નું ગુજરાતી ભાષાન્તર સામાન્ય રીતે 'તેણે જોયું કે ટ્રેન મોડી હતી' એમ કરાય છે. પણ એ રચના વિદેશી જ છે. એનું ભાષાન્તર ખીણ રીતે આમ થાય - 'ગાડી મોડી હતી એમ તેને સમજાયું.' આ ખીણ રીત તળપદી છે, કેમ જે સંસ્કૃત કૃતિની પેઠે જ અહીં 'એમ'નો ઉપયોગ થયો છે. ગૂઝરાતીમાં મુખ્ય વાક્ય (તેને સમજાયું) છેલ્લે આવે છે. તેને બદલે that વાળી અંગ્રેજી રચનામાં એ પહેલાં આવે છે. That ના ઉપયોગની આ એક જબરી અસર આપણા વાક્યચંદર ઉપર થઈ છે; કેમકે 'કે' (that)નો આવો ઉપયોગ આપણે ત્યાં ખૂબ પ્રમાણમાં થવા લાગ્યો છે. Thatની ખીણ અસર પણ છે. ઉપરના વાક્યમાં 'ગાડી મોડી હતી' એમ છે તેમાં 'હતી' શૂતકાળમાં વપરાયું છે તે અંગ્રેજી પ્રયોગ પ્રમાણે બરાબર છે. પણ સંસ્કૃતપ્રેરિત તળપદી રચનામાં આવા સ્થળે શૂતકાળ વપરાતો નથી. એમાં તો વર્તમાન જ વપરાય છે. તેથી, ખરેખરી તળપદી રચના પ્રમાણે તો ઉપરનું વાક્ય 'ગાડી મોડી છે એમ તેને સમજાયું' એમ જ થાય. આવી રીતે that ના ઉપયોગથી મુખ્ય અને ગૌણ વાક્યના સ્થાનનો પૂર્વાપર વ્યત્યય થઈ જાય છે તે એક અને વર્તમાનને બદલે શૂતકાળ વપરાય છે તે ખીણ, એમ બે મુખ્ય અસર આપણા વાક્યચંદર ઉપર થઈ છે. આટલી વાત બરાબર સમજાય તો ખરેખર પડે કે આ ફેર ધણો મોટો છે. વાક્યોનાં સ્થાનાન્તરના ભેદ કરતાં પણ કાળભેદ થાય છે એ તો ખરેખર બહુ મોટો ભેદ છે.

પણ આના ઉપરથી જ અંગ્રેજીની એક ખીણ જબરી અસર આપણા વાક્ય ઉપર થઈ છે તે અહીં વિચારી લેવી ઠીક પડશે. અંગ્રેજીમાં જેને indirect construction કહે છે તે પરાક્ષ-કથનની રચના આપણે ત્યાં પ્રચલિત હતી જ નહીં એમ કહીએ તો ચાલે: આના વિષે મેં અન્યત્ર^{૧૦} વિસ્તારથી લખ્યું છે. એટલે અહીં તો માત્ર સૂચનારૂપે જ લખું છું કે આવી પરાક્ષરચના આપણા આજના ગ્રંથોમાં અનેક સ્થળે વપરાયેલી મળે છે, તે વિદેશી જ છે. એમાં ઉપરના that-ની બાબતમાં લખ્યું તેમ મુખ્ય અને ગૌણ વાક્યોનું સ્થાનાન્તર થાય છે. તેમ જ કાળભેદ પણ થાય છે અને આ બન્નેના ઉપરાંત આ જાતની પરાક્ષરચનામાં એક ખીણને મહત્ત્વનો ફેર થાય છે તે સર્વનામના ભેદનો. પણ એની વીગતમાં ઊતરવાની અહીં જરૂર નથી જોતો કેમ કે એ વાત આપણા સિદ્ધિતોને સારી પેઠે જાણીતી છે. પહેલાં પુરુષ, બીજો પુરુષ અને ત્રીજો પુરુષ એ ત્રણે પુરુષોના સર્વનામને બદલે આ પરાક્ષરચનામાં ત્રીજા પુરુષનું સર્વનામ કેવી રીતે વપરાય છે એની તપાસ કરતાં જ ખરેખર પડી રહેશે કે એ ફેરફાર પણ મહત્ત્વનો છે. આ અંગ્રેજી પરાક્ષરચનાને, એવી જાતની ભાષાવ્યક્તિ દરવી હોય તોપણ, આપણે કેમ તળપદી બનાવી શકીએ એની ચર્ચા મેં ઉક્ત લેખમાં કરી જ છે, તેથી અહીં પુનરુક્તિ કરતો નથી. પણ સર્વનામ, કાળ અને એમ

(હતિ)ના પ્રયોગનું બરાબર ધ્યાન રાખનારો લેખક અનિષ્ટ બની જાય એવી માત્ર તરતુમિયા વાકચર્યનામાંથી બચી જશે એટલું સ્પષ્ટ છે.

આવા વિવિધ પ્રકારના વિદેશી વાક્યપ્રયોગો ઉપરાંત અંગ્રેજ so-that so much-that, not only-but, because, as-so, as well as, either or, inspite of વગેરે અંગ્રેજીના પ્રયોગોને લીધે આપણા વાક્યનું આપું ક્ષેત્ર બદલાઈ ગયું છે. પણ એના દેશનો આપવાની જરૂર નથી.

વળી મંદુક વાક્યોમાં મુખ્ય વાક્ય અને ઉપવાક્યોના વિવિધ અવયો પણ આપણે અંગ્રેજીમાંથી અપનાવ્યા છે. દાખલો લઈએ :

(૧) “કલ્પકના માનસનું પૃથક્કરણ કરવું એ જગપણ સહેલું કામ નથી, છતાં સહાય વિવેચક એ કરવાનું માથે લે તો તેને એટલું તો તરત માલૂમ પડે છે કે ખરી કસા એટલે માત્ર દુનિ નહિ - મૂર્તિ, ચિત્ર કે કાવ્ય નહિ-પણ, પાંચાદશી ચિત્રા લગી સહચારિણી રહેનાર એવી કલ્પકના જીવમાં વમતી કોઈક વસ્તુ કે શક્તિ છે.” આમાં પાંચ વાક્યો છે. તેમાંથી પહેલું વાક્ય આ છે : ‘કલ્પકના માનસનું પૃથક્કરણ કરવું એ જરા પણ સહેલું કામ નથી.’ આમાં ‘પૃથક્કરણ કરવું’ એ ‘અંગ્રેજીની અસર છે તે આપણે આંગળાં લેયું’ છે. મંદુકમાં તો ‘પૃથક્કરણ’ શબ્દ જ આવી જગ્યાએ વપરાય. વળી ‘એ સહેલું કામ નથી’ એ વાક્ય પણ અંગ્રેજી જ છે. મંદુકમાં જુદાં જુદાં કર્તૃત્વ નાસ્તિ એમ ન કહેવાય, એમાં તો...પૃથક્કરણ જુદું ન એમ કહેવાય. અંગ્રેજીમાં It is not in the least an easy task કહીએ તેવું જ ઉપરનું છે તે ભાષાન્તર છે. પહેલા અને બીજા વાક્યનો સંયોગક ‘છતાં’ છે અને બીજા અને ત્રીજા વાક્યનો સંયોગક ‘તો’ છે તેથી બીજા વાક્યના ‘છતાં’ પછી ‘તો’ અખાદ્ય છે એમ કહે છે. અંગ્રેજીમાં જોયો yet if વાપરનારો આવે છે તેવો મંદુકમાં ‘તથાપિ યદિ’ વાપરનારો આવે નથી એટલે આ ઉપવાક્ય પણ અંગ્રેજી ઉપરથી ધસાયું છે. ‘તો તેને એટલું તો તરત માલૂમ પડશે કે’ વાક્ય વાક્ય તો અષ્ટ દિને જ અંગ્રેજી છે. એવું મંદુક પ્રતિવાક્ય ક્યાંય જાણ્યું પણ નથી. આમ આ ત્રણ વાક્યો અંગ્રેજી વાક્યો ઉપરથી જ ધસ્યાં છે અને એનો અવગણીને પણ અંગ્રેજી વાક્યાન્વય ત્રણ વાક્યો અંગ્રેજી વાક્યો ઉપરથી જ ધસ્યાં છે અને એનો અવગણીને પણ અંગ્રેજી વાક્યાન્વય મુજબ થયો છે, કેમ જો, મંદુક વાક્યચર્યના પ્રમાણે ‘છતાં...માલૂમ પડશે કે’ વાક્યો ભાગ વાક્યને અન્તે અને ‘ખરી કસાસિ છે’ વાક્યો ભાગ પ્રારંભે આવે. આનું કારણ એ છે કે મંદુકમાં કિંતુ એવો સંયોગક શબ્દ નથી. મંદુકમાં તો આવી જગ્યાએ દિનિ જ વપરાય, અને કિંતુ અને દિનિ એવા સંયોગક શબ્દો વાક્યોના કાળમાં પરસ્પર રચનાનાં ધર્મ જાણ છે તે આપણે ઉપર લેયું જ છે. હવે આપણે આગળ તપાસીએ. ઉપરના વાક્યનું અંતિમ વાક્ય અંગ્રેજીની અસર તીવ્રે પડ્યું છે. ‘પાંચાદશી...ચિત્રા છે’ - વાક્યમાં પણ મંદુકના પ્રયોગ કેમ થઈ શકે તેનો દાખલો મૂકી શકે છે. ‘પાંચાદશી ચિત્રા લગી સહચારિણી રહેનાર એવી’ અને બીજું ‘કલ્પકના જીવમાં વમતી’ આમથી બીજું ચિત્રણ મંદુકમાં તેમ જ અંગ્રેજીમાં બનેલાં શક્ય છે. ‘Some power abiding in the soul’ એમ અંગ્રેજીમાં પણ કહી શકાય, પરંતુ પહેલું વિદેશી તો અંગ્રેજી રચનામાં એમ ને એમ મૂકવું શક્ય જ નથી.

કાં તો એને ‘...રહેતી’ એમ રૂપ આપવું જોઈએ અથવા ‘...જે રહે તે’ એવું રૂપ આપવું જોઈએ તો જ એ અંગ્રેજી બને. અંગ્રેજીમાં ‘રહેનાર એવી’ એવો પ્રયોગ છે જ નહીં.

આ દૃષ્ટાંતને અહીં ચર્ચામાં મારું મુખ્ય વક્તવ્ય તો એ જ છે કે આપણા વાક્યનો અનવય, વાક્યોપવાક્યોની બાબતમાં તો ખાસ કરીને, અંગ્રેજી વાક્યાનવયને જ અનુસરે છે. આના વિશે વધુ ઉદાહરણો આપવાની જરૂર નથી, આ વિષય આ એક ઉદાહરણથી પણ આપણા ભણેલા વર્ગને વિશદ ધર્ષ જાય તેવો છે. નહીંતર પણ આવાં ઉદાહરણ આપણી ભાષામાં હવે તો ડગલે ને પગલે મળે તેમ છે તેથી અહીં વધુ ઉદાહરણો આપવાની જરૂર નથી.

આવા પ્રયોગો તો આજના આપણા લેખકોમાં અનેકાનેક મળે છે, એના દૃષ્ટાંતો હવે વધારવાનું પ્રયોજન નથી. આટલાથી પણ મારું વક્તવ્ય સ્પષ્ટ ધર્ષ જાય છે. મારે બતાવવું હતું કે આપણી ભાષાના વાક્યધરતર ઉપર અંગ્રેજીની બહુ જ ઊંડી, એના અંગોપાગમાં પહોંચી જતી અસર ધર્ષ છે. એ વાત, ઉપરના દૃષ્ટાંતોથી, હું ધારું છું કે સ્પષ્ટ ધર્ષ જશે. આ વાત બતાવવામાં મારો ઉદ્દેશ એ નથી કે આ બધી અસર અનિષ્ટ છે. આવા પ્રયોગોને હવે આપણી ભાષામાંથી કાઢી શકાય તેમ નથી અને કાઢવાની જરૂર પણ નથી; એથી તો આપણી ભાષાવ્યક્તિમાં અનેકવિધ શક્યતાઓ વધી છે. પણ જરૂર એટલું ધ્યાનમાં રાખવાની છે ખરી કે જ્યાં આપણી તળપદી વાક્યચરીતિ અસરકારક વ્યક્તિ કરી શકતી હોય ત્યાં અંગ્રેજી ઉપરથી લીધેલી માત્ર તરજુમિયા રીતિ દાખલ ન થઈ જાય એટલે, આ વાત સ્પષ્ટ બને માટે, ધરતર ભલે અંગ્રેજીપ્રેરિત હોય છતાં વ્યક્તિ તરજુમિયા ન બની જાય અને વાક્યપ્રયોગ દેશી લાગે એવો થાય એનો એક દૃષ્ટાંત અહીં તપાસીએ.

(૧) “પક્ષાપક્ષીથી અલગ, બિનંગત, નહીં માત્ર યશોમાન કે નહીં વિપરીત, કારણ અને દાખલા આપી આપીને જ ડગવું ભરે, અને મત કરતાં તેનાં કારણોને જ પ્રધાન ગણે એવી શાસ્ત્રીય નિખાલસ સૌન્દર્યપ્રીત્યર્થ દીક્ષા અને તુલનાને કવિતા અને સાહિત્યકલાનાં ક્ષેત્રમાં તો એટલું વ્યાપક રચાન છે, કે આપણે શાસ્ત્રીય વિચારણામાં જેમ જેમ ટેવાતા જઈએ, તેમ તેમ તેનો વિસ્તાર વધતો જતો જ અનુભવાય છે.”

અહીં ‘દીક્ષા’ અને ‘તુલના’ માટે આકંડ વિશેષણો વપરાયાં છે. તેમાંથી અંગ્રેજી રચનામાં માત્ર ત્રણ જ વિશેષણો જેમ ને જેમ વાપરી શકાય તેવાં છે, બાકીનાં પાંચમાં અંગ્રેજી which-વાળી રચના કરતી આવશ્યક છે. દા. ત. which is free from partiality, which is neither only praise nor the reverse, which proceeds only after giving reasons and illustrations અને which considers reasons to be more prominent than the conclusions. સામાન્ય લેખક ગુજરાતીમાં આવી જગ્યાએ આ વિશેષણોમાં ‘જે’નો પ્રયોગ કર્યા વગર રહે નહીં, પણ અહીં આ લેખકે ‘જે’ વાપર્યા વગર જ, છોડે ‘એવી’ વાપરીને આખી રચનાને તળપદી બનાવી દીધી છે. વળી આ પણ વુઝો. ઉપરના વાક્યમાં ‘એટલું’ તો વ્યાપક રચાન છે ‘તું’ અપેક્ષિત વાક્ય ‘તેનો વિસ્તાર વધતો જતો જ અનુભવાય છે’ છે. પણ એ પરસ્પર સાપેક્ષ વાક્યોની વચમાં ‘જેમ જેમ’ વાળું ઉપવાક્ય મૂકીને લેખકે વાક્યને ‘સંકુલ’ બનાવ્યું છે. આવી ‘સંકુલ’ના સરકુનેમાં દેખાતી નથી, છતાં આખું વાક્ય

વાંચ્યા પછી એમાં વિદેશી કે વિચિત્ર રચના છે એવું આપણને લાગતું નથી. એટલું કારણ એટલું જ છે કે લેખકે અક્ષરશઃ ભાષાન્તર કરવાને બદલે સ્વતંત્ર રચના જ કરી નાખી છે. ખ્યાન દર્શને વાંચનારને જણાશે કે છેલ્લા વાક્યમાં એકમાત્ર 'ના'ના ઉમેરાથી વાક્ય કેવું તળપડું બની ગયું લાગે છે !

આવી રીતે આપણું વાક્ય અનેકાનેક વીગતોમાં અગ્રેજી વાક્યરચના ઉપરથી જ ધ્યાયું છે, અને એકંદરે આ અંગ્રેજીની અસરથી ભાષાવ્યક્તિમાં એટલે કે વિવિધ રીતિઓના નિરૂપણમાં આપણી ભાષા ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે. જેમ જેમ (as), એવો-કે (so-that), તેમ જ (as well as) કે (that) જેવા સંયોજકોથી સંકુલ વાક્યો આપણે બનાવતા થયા છીએ. તેથી વાક્યો-પવાક્યના અન્યથામાં આપણે સંકુલતા, વૈવિધ્ય અને ઇષ્ટ વૈચિત્ર્ય પણ સાધતા થયા છીએ, એ પ્રતાપ આ સંયોજકોને જ છે. અંગ્રેજીની એક ખીજ અસર અવાન્તર વાક્યો (parenthetical sentences) વાપરવામાં થઈ છે. સંસ્કૃતમાં અવાન્તર વાક્યોના વપરાશને અભાવ નથી, પણ અંગ્રેજીની અસરથી આજે તો આપણે અવાન્તરવાક્યોના પ્રયોગમાં ખૂબ અનેકવિધતા સાધી છે. અને એકંદરે તેથી ભાષાવ્યક્તિ ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે. મારે માત્ર એટલું જ કહેવાતું છે કે લેખકોએ અને ત્યાં સુધી પોતાનું વાક્ય માત્ર તરજુમિયા અનુક્રિતિ જેવું ન બની જ્ય પણ તળપડું રહે એ તરફ પૂરતું લક્ષ આપવાની જરૂર છે.

આમ આપણી ભાષા ઉપર અંગ્રેજીની બાપક અસર થઈ છે, તો પડોશની પ્રાન્તીય ભાષાની અસર થઈ હોય એવા એકબે દૃષ્ટાન્તો મને સૂઝે છે તે અહીં આપું છું :

૧. કવિતા એ આત્માની કલા છે.

૨. દૂર રહેતું એ જન્મુઓનાં પ્રવેશ અટકાવવાનો વિધાય છે.

મને એમ લાગે છે કે ઉપરના બે દૃષ્ટાન્તોમાંથી પહેલામાં 'એ'નો વપરાશ અગુજરાતી છે, ખીજામાં નથી. બે પહેલા દૃષ્ટાન્તોને 'એ' સંસ્કૃતમાંથી ઊતરી આવ્યો હોય તો એને સંસ્કૃત-ભાષાનો પ્રતિનિધિશબ્દ કયો છે ? મને તો એકે જણતો નથી. હિતિ નથી, કેમ જે 'કવિના એ આત્માની કલા છે' જેવા વાક્યનું સંસ્કૃત કરીએ તો તેમાં હિતિને કોઈ પણ રીતે સ્થાન મળે તેમ નથી. હું ધારું છું કે આ અસર મરાઠીની છે. મરાઠીમાં 'જોખલે લા આપર્યા ઉત્પટ પ્રુપ આહેત' જેવી રચના સામાન્ય છે અને આપણે ગુજરાતી 'એ' આ 'લા'નો જ પ્રતિનિધિ છે એમ હું ધારું છું. નર્મદમાં આ 'એ'નો પ્રયોગ મેં જોયો નથી (કદાચ હશે), પણ નવતરામ મણિલાલ આદિમાં તો એ ઠીક ઠીક વપરાશમાં આવી ગયો છે.

પણ ઉપરના ખીજા દૃષ્ટાન્તમાં વપરાયેલો 'એ' અગુજરાતી નથી. અગ્રેજી લેન્થર્ન ફેદતાતમક નામોને આપણે ગુજરાતીમાં અવનારીએ છીએ. અગ્રેજી to speak like that is not goodનું ગુજરાતી ભાષાન્તર 'એમ બોલવું તે ઠીક નથી' એમ આપણે કરીએ છીએ. અહીં 'રહેતું' તે 'ને આપણે' કદાચ 'ના' પર્વાય તરફ જ ગણીએ છીએ તેથી એ અંગ્રેજીપ્રેરિત છે, પણ ખીજ

પ્રાન્તીય ભાષામાંથી અપનાવેલું જણાતું નથી. આથી આને હું અગ્રજરાતી કહેતો નથી. અંગ્રેજી પ્રેરિત છે છતાં ગુજરાતીમાં એ પ્રયોગ હવે રૂઢ થઈ ગયો છે.

૧. એવો રિવાજ પડી ગયેલ ને આપણે ચલાવી લીધેલ.

૨. ગઈ કાલે અમે દુધેશ્વર ગયેલા હતા.

લકારાન્ત જૂતકૃદન્તને જૂતકાળ તરીકે વાપરવાનો ઉપરનાં વાક્યોમાં દેખાય છે તેવો રિવાજ, હું ધારું છું કે અગ્રજરાતી છે. તળપદ ગુજરાતીમાં એ જણીતો નથી. ‘ગયેલો કે ગયેલ (આ કૃદન્ત વિકારી અને અવિકારી બંને રીતે વપરાય છે.)’ છે’ કે ‘ગયેલો હતો’ કે ‘કે ગયેલો હોઈશ’ ને બદલે તળપદ ગુજરાતીમાં તો ‘ગયો છે’ ‘ગયો હતો’ કે ‘ગયો હોઈશ’ જ વપરાય છે. હું ધારું છું આ પણ મરાઠીની અસર છે, અને મુંબઈના વેપારીઓએ એ પ્રયોગ પહેલાં ચાલુ કર્યો છે. લકારાન્ત કૃદન્ત આપણી ભાષામાં છે, અને એ અગ્રજરાતી નથી પણ એનો જૂતકાળના અર્થમાં પ્રયોગ થાય છે તે અગ્રજરાતી છે અને મરાઠીની અસરથી આવેલો છે. આ છેલ્લા વાક્યમાં ‘આવેલો છે’ એમ લખ્યું છે તેને બદલે ‘આવ્યો છે’ એમ જ હું લખત અને એ જ વધુ યોગ્ય છે, છતાં મારા વક્તવ્યના નિદર્શન માટે એ ઉપયોગી છે તેથી એ પ્રયોગ મેં કર્યો છે. એમાં ‘આવેલો છે’ પૂર્ણ વર્તમાનકાળનો જ પ્રયોગ લાગી જાય તેમ છે. અને એમ એને લઈ પણ શકાય, પણ ‘અસરથી આવેલો પ્રયોગ છે’ એમ ઉદ્દિષ્ટ છે એમ ગણીએ તો ‘આવેલો’ કૃદન્તવિશેષણ જ ગણાય. અને મૂળ તો આ બધાં લકારાન્ત જૂતકૃદન્તો હતાં, પાછળથી જેમ બીજાં જૂતકૃદન્તો તેમ આ પણ જૂતકાળ તરીકે વપરાવા મંડ્યાં છે. માત્ર આ લકારાન્ત જૂતકૃદન્તનો જૂતકાળ તરીકેનો પ્રયોગ હું ધારું છું કે તળપદી ગુજરાતી ભાષાનો નથી.

આવી રીતે આપણા વાક્યનાં કેઈ બીજાં અંગોમાં જે પરપ્રાન્તીય અસર થઈ હશે, પણ અહીં તો તાત્કાલિક સ્મરણમાં આવ્યા તેના બે દષ્ટાન્તો મૂકી દીધા છે. એવા બીજા દાખલા કદાચ મળે, પણ એ મળે તો પણ પરપ્રાન્તીય અસર બહુ મોટા પ્રમાણમાં આપણી ભાષા ઉપર થઈ લાગતી નથી. આપણા કેટલાક શબ્દોના અને પ્રત્યયોના અવતાર તપાસતાં, મારવાડી, સિંધી, કચ્છી આદિ ભાષાઓની અસર આપણી ભાષા ઉપર થઈ છે એમ આપણને માલુમ પડ્યું જ છે. પણ જૂના કાળમાં થઈ ગયેલી એ અસરની વાત અહીં કરતા નથી. અહીં તો અર્ચાત્મક કાળમાં અસર થઈ હોય એની વાત કરીએ છીએ એટલી સ્પષ્ટતાની જરૂર છે.

આમ આપણા વાક્યઘટક ઉપર સંસ્કૃતની, અંગ્રેજીની અને કવચિત્ પરપ્રાન્તીય ભાષાની અસર થઈ છે. પણ આપણા વાક્યનું મૂળ બંધારણ તો સંસ્કૃત જ રહ્યું છે. કર્તા, કર્મ અને ક્રિયાપદનો ક્રમ જેવો અંગ્રેજી વાક્યમાં મળે છે તેવો આપણી ભાષામાં આવ્યો જ નથી, અને આવવો શક્ય પણ નથી. વિશેષણવિશેષ્યનો ક્રમ પણ સંસ્કૃતાત્મક જ, શિષ્ટ લખાણમાં રહ્યો છે, જે કે ‘રામ, જે અમારે ત્યાં કાલે આવ્યા હતા તે આજે ગામ જાય છે’ જેવાં વાક્યોમાં વિશેષણવિશેષ્યનો ક્રમ અંગ્રેજી રચનાને અનુસરે છે, અને એવા પ્રયોગો આપણા લેખકો નથી કરતા એમ નથી, છતાં શિષ્ટ લેખકો સમજીને એવા પ્રયોગમાંથી બચી જાય છે એમ મને લગ્યું છે. અંગ્રેજી કે (that) ના

પ્રયોગથી થતા સર્વનામવ્યત્યય, કાલ્યત્યય અને વાક્યવ્યત્યયમાંથી પહેલા બેમાંથી તો આપણા લેખકો પોતાની ભાષાને, સામાન્ય રીતે, જ્યારી લે છે. પણ ત્રીજે વાક્યવ્યત્યય હવે આપણી ભાષામાં દૃઢ થઈ ગયો છે. સંકુલ વાક્યરચનામાં જેની જરૂર પડે છે એવા સંયોજકોમાંથી અંગ્રેજ not only—that, as—as જેવા સંયોજકો તો આપણી ભાષામાં પણ અપરિચિત લાગે તેમ નથી, કે મને એવા પ્રયોગો સંસ્કૃતમાં પણ જાણીતા છે. પણ so—that, such that આદિ પ્રયોગો આપણે અંગ્રેજ ઉપરથી લીધા છે. પણ આ બધી વ્યતિ અતિ મારું વક્તવ્ય એ છે કે, કેટલાક શિષ્ટ લેખકો હજી પણ તરલુમિયા અંગ્રેજ વાક્યરચનાના પ્રયોગો કરે છે એ ખરું છે છતાં સમજી, શિષ્ટ લેખકો, સામાન્ય રીતે, અગ્રજરાની લાગે તેવાં પરદેશી તત્ત્વોને ગાળી નાખીને આપણા વાક્યને વધુ મંદસ્થાત્મક કરવાના પ્રયત્નો કરે છે.

આથી જ હું કહું છું કે શબ્દપ્રયોગમાં તેમજ વાક્યપ્રયોગમાં આપણી ભાષા, આ ચાળીસ વર્ષના ગાળામાં વધુ મંદસ્થાત્મક બની છે.^{૧૧}

આપણું ગદ્ય નર્મદથી જ ખરું શરૂ થયું છે એમ ગણીએ તો, નર્મદ ઉપર તો અંગ્રેજની ધણી જ ઊંડી અને સ્પષ્ટ અસર થઈ હતી તેથી એના વાક્યનું ધડતર અંગ્રેજને અનુસરે અને અનુકરે પણ એમાં નવાઈ નહીં. છતાં નર્મદની ભાષા સરવાળે તળપદી લાગે છે કારણ કે એ શ્રદ્ધા તળપદા વાક્યપ્રયોગો ધણા કરે છે. નર્મદ પછી નવલરામાદિની ભાષામાં અંગ્રેજના ઇષ્ટ અને અનિષ્ટ બન્ને અશો દેખાય છે. તેમાંથી અંગ્રેજના આંખમાં ખૂંચે એવા અનિષ્ટ પ્રયોગો નરસિંહરાવ, રમણુભાઈ, બલવન્તરાય આદિમાં ગળાઈ ગયા છે. નર્મદથી ધણાવા માંડી હતી તે ભાષાને મણિભાઈ, ભાઈ, બલવન્તરાય આદિમાં ગળાઈ ગયા છે. નર્મદથી ધણાવા માંડી હતી તે ભાષાને મણિભાઈ, ભાઈ, બલવન્તરાય આદિમાં ગળાઈ ગયા છે. આ સુસ્થિતિમાં પણ અંગ્રેજ વાક્યધર્મો જ આપણા વાક્યધર્મોના પાયારૂપે રહ્યું છે, છતાં જે કેટલાક કદંગા તરલુમિયા પ્રયોગો વચગાળામાં આપણી ભાષામાં ઘૂસી ગયા હતા અને જે હજી પણ ધણાં સ્થળોએ અનુભવાય છે તે ગળાઈ ગયા છે. આ સુસ્થિતિ લાવનાર લેખકોની ભાષા અનેક રીતની વાક્યરચનાઓથી સમૃદ્ધ છે, છતાં આંખમાં ખૂંચે એવા કદંગા શબ્દપ્રયોગો કે વાક્યપ્રયોગો એમની ભાષામાં લાગ્યે જ મળશે, ખરી રીતે નરસિંહરાવની પેઢીના જેને આપણે સમર્થ નિવેચકો ગણીએ છીએ તેવા લેખકોમાં આવા દોષો ખાસ નજરે પડતા જ નથી. પણ તે પછીની લેખકપેઢીમાં શબ્દપ્રયોગ પરત્વે તો નહીં પણ વાક્યપ્રયોગ પરત્વે ઝોઝામાં ઝોઝા બે પ્રવાહો સ્પષ્ટ દેખાય છે. વિજયરાય, વિંધુપ્રસાદ અને વિશ્વનાથ જેવા લેખકો નરસિંહરાવનગવન્તરાયાદિના જ વાક્યધર્મોને વિકસાવે છે તો મધીજીથી માંડીને શરૂ થતા એમના અનુયાયી—બિનઅનુયાયી પણ એમની ઝોઝીવરી અસર નીચે આવેલા લેખકોમાંથી ધણાકમાં અને બીજા એમની અસરથી વિમુક્ત એવા કેટલાક લેખકોમાં પણ અંગ્રેજ વાક્યધર્મોની

૧૧. અહીં તો આપણી ભાષાના ધડતરનાં મુખ્ય વહેણો વર્ષ અનુલિનિર્દેશ કરવાનો હેતુ છે. તેથી આ વિષયની બધી વીગતોમાં ■ છિત્તો નથી. પણ અંગ્રેજ વાક્યરચનાની આપણી વાક્યરચના ઉપર ધણી વ્યાપક અસર થઈ છે, તેથી એની પૂરી વીગતોના અભ્યાસ કરવો જાણી જ આવેલું છે. નામ વિમલિતા વિવિધ પ્રત્યયો વિશેષણવિશેષના સમ્બન્ધો, અન્યકપસર્ગનિપાતાદિના પ્રયોગો તેમ જ ક્રિયાપદના કાલ્યત્યયોદિના પ્રયોગો—એમ વ્યાકરણનાં બધાં અંગોપાંગો ઉપર અંગ્રેજનાં તે અંગોપાંગોની કેટલી અસર થઈ છે તેની સોદાહરણ વિસ્તૃત તપાસ કરવાનું અધિકારી વિદ્વાન હાથમાં લે તો જાણ સારૂ.

આત્મસાત કયાં વગરની અનુકૂળિ ઠીક પ્રમાણમાં દેખાય છે. આપણા શિષ્ટ અને પીઠ લેખકોમાંથી રામનારાયણ અને ધૂમકેતુ આનાં ખાસ ઉદાહરણો છે. બીજાઓ પણ છે. એટલે આજે પાછી આપણી વાક્યરચના ચગોડાળે ચડી જતી જણાય છે, પણ હજી ચડી ગઈ નથી અને ધરો ભાગે ચડશે પણ નહિ; છતાં આટલું સમજી રાખવું જોઈએ કે હવે ભણેલા વર્ગની 'શંખ્યા' પણ વધી છે, એટલે જે કાર્ય નરસિંહરાવના જમાનામાંજેવળ વિદ્વાનોથી થઈ શક્યું તે આજે બધા વિદ્વાનોના સંપ્રદીપ્ત પ્રયત્નો વગર બનવું મુશ્કેલ છે. જેવાં નોંંણીમાં પેરી ગમેલી અરાજકતાને દાટવાનો સમજા પ્રયત્ન ગાંધીજીએ કર્યો છે તેવા જ સમર્થ પ્રયત્ન આપણા વાક્યધડતરમાં અરાજકતા અને સંકર ન ધૂસી જાય તેને માટે કરવાની જરૂર, જે આપણે સાવધાન ન રહીએ તો, રહે પણ ખરી. પણ એને માટે કાંઈ કોરો બહાર ન પાડી શકાય. જવાબદાર વિવેચકો વાક્યધડતર અને ભાષા-ધડતરની શુદ્ધિની અનેકવિધ ઝીણવટ તરફ લેખકસમજાનું ધ્યાન વારંવાર દોરતા રહે અને જવાબ-દાર લેખકો એમ સૂચવાએલી શુદ્ધિને અપનાવી લે તો જ આ અરાજકતાનો ભય ટળે. સાથે સાથે એ પણ 'ખરું' જ છે કે આપણી શાળામહાશાળાઓમાં અંગ્રેજીમાંથી મુજરાતીમાં ભાષાન્તર કરવાનું શિખવાડનારા આપણા અધ્યાપકો જે વાક્યધડતરની શુદ્ધિ તરફ પૂરતું લક્ષ આપે તો આવા ભય ઊભો જ થવા ન પામે.

આવી રીતે આપણું વાક્યધડતર અંગ્રેજી વાક્યધડતરથી પ્રેરાયું છે છતાં એને આપણા લેખકો મંડકતાત્મક રાખી શકે તેમ છે.^{૧૨} એ વાત સમજાવ્યા પછી, હવે આપણે ભાષાને લગતો થોડો ખીન્નો વિચાર કરીએ.

ભાષાને લગતા જે અનેક પ્રશ્નો આપણને મૂંઝવે છે તેમાંથી, આ છેલ્લા ચાર દાયકામાં આપણે એકનો નિકાલ તો ઠીક સંતોષકારક લાવી શક્યા છીએ. નર્મદાશંકર અને નવચરામના વખતથી ઊપડેલા નોંંણીના પ્રશ્ને આપણા ધણા વિદ્વાનોની વિદ્વત્તાની કસોટી કરી છે. પણ અન્ને ગાંધીજીના નિદેશથી નોંંણીકાશ બહાર પડ્યો ત્યારથી એ વિષયમાં ઠીક ઠીક સુરાન્ય સ્થાપિત થતું જાય છે એમ કહી શકાય. ઠીક ઠીક સુરાન્ય સ્થાપિત થતું જાય છે એ ખરું, પણ આપણે 'ખરું' ન જોઈએ કે નોંંણીના પ્રશ્નો અન્તિમ નિકાલ હજી આપણે કર્યો નથી. પ્રાથમિક શાળાઓમાં આક્ષતં પુસ્તકોમાં તેમ જ ધર્ણાખરાં સામયિકોમાં અને ગ્રન્થોમાં હવે વિદ્યાપીઠની નોંંણીનો સ્વીકાર થયો છે તેથી સુરાન્ય પ્રવર્તતું જાય છે તેની ના નથી. પણ વિદ્યાપીઠના નોંંણીકાશમાં નિર્ધારિત નોંંણીમાં પણ કેટલા સુધારાને અને કેટલાક વધારાને અવકાશ છે તે બતાવવાની જરૂર છે. લીવ-ટામલાદિ અનુસ્વાર માટે આપણી નોંંણીમાં કોઈ નિયમ નથી. મૂર્ધન્યેતર ડ-ડને માટે આપણી નોંંણીમાં હજી ઊપેક્ષા જ પ્રવર્તે છે. ફારસીઅંગ્રેજી દન્ત્યતાલ્પ જને માટે આપણી પાસે કોઈ મંકિત

૧૨. કેટલીક વખત સંસ્કૃતપ્રેરિત અને અંગ્રેજીપ્રેરિત બંને વાક્યરીતિઓ, જુદી જુદી દૃષ્ટિએ જરૂરી બને. અંગ્રેજી ભાષા અને સાહિત્યના પરિચયે અંગ્રેજીમાં વિશિષ્ટ એવી સાહિત્યતૈલીના કેટલાક અરો આપણે અપનાવવા પડે છે અને પડશે. અને એ તો દેખીતુ જ ■ કે અમુક સૈવીચી સંસ્કૃતપ્રેરિત રચના અનુરૂપ નીવડે અને અમુક સૈવીચીમાં અંગ્રેજીપ્રેરિત રચના અનુરૂપ નીવડે તેથી અંગ્રેજીપ્રેરિત ફરકેફરક વાક્યરચના આપણે તણ દેવી જોઈએ એમ કહેવાનો આશય છે જ નહીં, પણ વિવક્ષિત સૈવીચી અનુરૂપ વાક્યરીતિ વાપરવાની સમજ આપણે કેળવવી જોઈએ એ જ વંકત્ય છે.

નથી સતો જે મહાપ્રાણિન ઊંઘાણ જેવો ઉચ્ચાર થાય છે તેને માટે પણ આપણે કોઈ સંકેત નહીં કર્યો નથી અર્થે 'દ'ના ઉચ્ચાર માટે પણ આપણી પાસે કોઈ સંકેત નથી આ અને આની ભત ૥ બીજા વર્ણગણો નેશ્વરીના આપણા નિયમોમાં દ્વયા આવશ્યક છે તો કેટલાક સુધારાઓ પણ આવશ્યક છે આ સુધારાઓની વીગતમાં અહીં નથી ઊતરતો, પણ મંગલમ શાસ્ત્રીએ આ વિચારની જે ચર્ચા કરી છે તે વાચવાથી આ વાન ગમ-નર્ષ જેમ એટલે આ પ્રશ્નો અન્તિમ નિકાન હજી થોડા જ નથી. ને પૂર્વિચાર ૥ ચોખ્ખોની દૃષ્ટિ શાસ્ત્રીય તો હતી જ, પણ એમાં મગવડને પણ ઠીક ઠીક સ્થાન હતું તેથી એમને કેટલેક રચને શાસ્ત્રીયતાને મેળે, ચાલુ થયેની નેશ્વરી સીમરી લીધી છે એક રીતે એમ કહી પણ અમારું લોકપ્રયોગે જેને ચાલુ કરી દીધી તેને જ સીધારી લેવાની બચ્ચા દાખ ન દેનામાં જલુ સરળતા પડે અને નેશ્વરીકિશની સફળતાનું એક દાખ જેમ ગાનીડી એ ૥ ઉપર ગપ પડી છે તે છે તેમ બીજુ આ પણ છે કે એની નેશ્વરીમાં ચાલુ નેશ્વરીના સીમર કેટલીક જગ્યાએ થયો છે સમગ્ર ખાતર આ દીધું છે પણ આપણે જ્યારે એક વિચારની નવેમગથી જ પુનર્ધટના કરતા તેમજે ત્યારે શાસ્ત્રીનાનો એમ શા માટે આપણે એ પ્રયત્ન બોલો કે ખરો છતાં હવે આ નેશ્વરી ચાલુ થઈ ગઈ છે તો માટે આટલી જ સૂચના કરવાની છે એક વખત આ વિષયમાં બચ્ચા આની ગઈ છે તે પછી હવે એમાં અમુક અમુક સુધારાવાગ કરવા હોય તો તે બહુ જ સરળતાથી થઈ શકે. કેમ કે લોકોની દૃષ્ટિમાં નેશ્વરી પણ ચિન્હો સિવાય છે એમ લાગ્યું છે અને સર્વવ્યાપક થયેલી નેશ્વરીને આપણે સત્તર બદલી નાખીએ તો લોકમાનસ એ ન અપનાવી શકે, પણ થોડે થોડે વખતે, નેશ્વરીની પુનર્વિચારણા કરીને જરૂરનો ફેરફાર આપણે કરી લઈએ તો તે ફેરફાર લોકો થઈ સરળતાથી અપનાવી શકે માટે જ હાર દર્શને સ્વચંચાતુ રહે છે કે, આજે હવે નેશ્વરીકિશની નેશ્વરી ધડે એ દાયકાથી વધુ સમય વીતી ગયો છે, તો નેશ્વરીકિશની પ્રયોગોએ જ એની પુનર્વિચારણા કરવી કે કગવની નેશ્વરીએ અને જરૂર નોખા સુધારાવાગ એમાં દાખ ન કરવા નેશ્વરીએ.

સાહિત્યમાં થતા બાનાપ્રયોગો વિશે અહીં એક સ્વલ્પ મર્યાદા જરૂરી થાય છે આપણે ત્યાં નવનક્યા, નવચિકા, નાટ્યનાટિમઓ વગેરે ઠીક ઠીક વખાય છે પણ તેમાં પાત્ર પરત્વે બોલીબોલ જગતો નથી કે સાહિત્યમાં જે વાસ્તવિક પરિસ્થિતિનું સત્ય પ્રતિબિંબ લાવતું હોય તો બરો જમાનાર અને અનિનકુમાર બને એક જ ભતની બોલી વાપરે તે અણુમતુ જ છે સંસ્કૃત નાટકોની

૧૩ નામ પ્રયત્નકતા છે અને નવનવચિકા પ્રયત્નકતા છે તેથી બોલીબોલ અભાવથી જે ઉચ્ચ કૃતિમતા નાટકોમાં લાગે તે નવનવચિકામાં ન લાગે એમ કહીએ તો એમાં કમ્પ્લેક્સ મત્ત છે બહુ આ સ્વરૂપનેદને લીધે જ, જ્યાં બોલીબોલ પ્રયાગો છે ત્યાં પણ (અહીં તેમજ પશ્ચિમમાં) એ પહેલો નાટકમાં પળાયો લાગે છે અને પછી જ, ધણે બારે નાટકમાં એ વપરાવા માગ્યો એની બચરથી નવનવચિકામાં દાખ ન થયા ૥ છતાં હવે આજે આપણી પાસે અસ્ફુટતા થયેલા પ્રયોગો તેમજ અચેત વગેરે પરમાવામાં થયેલા પ્રયોગોનો એકત્રિત અનુભવ હોય છે તેનો લાભ લઈને આપણે આ બોલીબોલ નવનવચિકામાં પાળતા થઈ જઈએ તો આ બહુ સાહિત્ય વડુ સ્વચાલોભ અને વડુ પ્રતીતિર બનશે પણ આવો બેદ પળાતો નથી એવું એક ધારણું એ પણ છે કે આપણા આજના પ્રેમને ગમાજમાં વપરાતી જુની જુની બોલીબોલો પરિચય છે જ નહીં, અને છે તો ઉપરનો છે અને હું કહું છું તેવા બોલીબોલ પ્રયોગવામાં તો ઉદ્ધવ બોલી ઉવારાની નેએ એને ને આ ૥ લેખકો આની બોલીબોલો પરિચય સાધી શકે તો જ હું કહું છું તેવી સ્થિતિ લાવી રાકાય

એક વિશિષ્ટતા છે કે એમાં પાત્ર પરત્વે બોલીબેદ હોય છે. સંસ્કૃત કથાખ્યાયિકાઓમાં આ તત્ત્વ કવચિત્ જ દેખાય છે તેથી એમ માનવાને મન થાય છે કે જે દ્રશ્ય કલા છે તેમાં વાસ્તવિક તીવ્ર વ્યવસ્થાનું સંસ્કૃત લેખકોને ઇષ્ટ લાગ્યું અને જે શ્રવ્ય કલા છે અને એટલે અંશે જે પ્રદર્શ કલા છે તેમાં એટલી બધી વાસ્તવિક સ્થિતિ લાવવાની જરૂર ન લાગી. એમ હોય તો હોય, પણ સંસ્કૃતમાં લખાએલી કથાખ્યાયિકાઓ હજી ગણતર જ આપણને મળી છે એના ઉપરથી એવી વ્યાપ્તિ બાંધવી ઠીક ન કહેવાય. ગ્રામીન અગ્રેજી નાટકોમાં આ બોલીબેદનું તત્ત્વ એટલું દેખાતું નથી, પણ હમણાંના અંગ્રેજી સાહિત્યમાં એ વધુ અને વધુ વ્યાપક બનતું જાય છે. ધરમથુ બોલીપ્રયોગો તેમ જ પાત્રની નાતજાતની વિશિષ્ટતાવાળા બોલીપ્રયોગો કરવાની ટેવ આપણા ગુજરાતી લેખકોને હજી તો નહીં જેવી જ છે. ધણે ભાગે વફાબના કહેવાતા 'મિત્રધર્મખ્યાન'માં આ તત્ત્વ પહેલવહેલું દેખાય છે, પણ એનો સમય જ વિવાદાસ્પદ છે. નવીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં નર્મદલપતના યુગના લેખકોમાંથી કેટલાક ધરમથુ બોલીપ્રયોગો કરતા ખરા ૧૪ પણ પહેલાં 'કરણેયો' અને પછી 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના પ્રકાશન પછી આ બાબતમાં આપણે ત્યાં કૃત્રિમ સ્થિતિ જ ઊભી થવા પામી છે. આપણાં શિષ્ટ નવલોનાટકો આદિમાં પાત્ર પરત્વે બોલીબેદ પાળવાનું સામાન્ય રીતે જરૂરી ગણાયું જ નથી, આ સ્થિતિ ઠીક મુનશી અને રમણલાલ સુધી ચાલુ રહી છે. ગમે તે નાતજાતનું અને સમાજની ગમે તે કક્ષાનું પાત્ર હોય પણ એની ભાષા તો શિષ્ટ ગુજરાતી જ હોય છે. આવી સ્થિતિને હું તો કૃત્રિમ જ ગણું છું. કોઈક પ્રકાશનમાં આ બોલીબેદ પાળવાનો પ્રયત્ન થયો હોય છે ત્યાં પણ, કેમ જાણે, લેખકને એ બોલી અનુચ્ચાર્ય લાગતી હોય તેમ એ કૃત્રિમ બની ગઈ હોય છે. છતાં એમ કહેવું જોઈ એ કે હમણાં હમણાં આ સ્થિતિમાં થોડો સુધારો થવા માડ્યો છે. આ સ્થિતિમાં સ્પષ્ટપણે પહેલી ભાત પાડી 'આગગાડી' ના લેખક. ૧૫ જુદાં જુદાં પાત્ર પરત્વે, તે તે પાત્ર નિત્યવ્યવહારમાં જેવી વાપરે તેની જ બોલી વાપરીને ચન્દ્રવદને આપણા સાહિત્યમાં ઉપેક્ષાને પામેલી એક દિશાને સ્પષ્ટ કરવાનો સમર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે. 'આગગાડી' ઉપરાંત 'ત્રિશ્ય'ની 'વાર્તાઓમાં', 'અમે બધાં'માં, ઉમાશંકર જેવીનાં નાટકોમાં અને એવાં બીજાં તાજેતરનાં કેટલાંક લખાણોમાં, બોલીબેદ પાળવાનો સહૃદય પ્રયત્ન થયો દેખાય છે ખરા. પણ આ તત્ત્વને પૂરું અપનાવવાને લેખકની શ્રવણશક્તિ અને ધારણશક્તિ ઊંડી હોવી જોઈએ. વિધવિધ બોલીબેદ સમજીને સાંભળવાની ધીરજ કેળવ્યા સિવાય આ તત્ત્વને સાહિત્ય-સર્જનમાં કયાંથી ઉતારી રાકાય ? નાટકનાટિકામાં તો ખરો જ પણ નવલનવનિદામાં યે આ બોલીબેદ પાળવો આવશ્યક છે એ બતાવવાને જ આટલું લખાણ અહીં કરવું પડ્યું છે.

નવલનવલિકામાં તેમજ નાટકનાટિકામાં પાત્ર પરત્વે બોલીબેદ પળાવો જોઈએ એની ઉપપત્તિ એ પણ છે કે જો નવલિકા કોઈ પાત્રના આત્મકયાત્મક સ્વરૂપની હોય અને જો એ પાત્ર સમાજમાં અસુક પ્રકારની બોલી બોલતું હોય તો એ આખી નવલિકા એ જ બોલીમાં લખાવી જોઈએ.

૧૪. નવલનવલિકામાં 'બદનું બોધાણ'માં તો આવો પ્રયોગ ખૂબ પ્રમાણમાં મોટા છે. નર્મદાસકરાદિમાં પણ એ તત્ત્વ કયાંક દેખારો. નદરાકરમાં એનો અશ્વાસ છે. અને આપણી આખી શિષ્ટ નવલકથાનું આરમ્ભસ્થાન તો એ જ ને ? 'કાન્તા'માં આ બોલીબેદ અસુક પ્રમાણમાં પળાયો છે, 'સર્વોનો પર્વત'માં જરાય પળાયો નથી.

૧૫. ધૂમકેટુ, રામનારાયણ વગેરેમાં આ બોલીબેદ નથી પ્રયોગવ્યો. ધૂમકેટુએ કયાંક એ પ્રયોગવ્યો છે, પણ એનો એ પ્રયત્ન પ્રતીતિર નથી.

લખાય છે તે છટ નથી.) બાળકોની ભાષાને કેળવવાની - દૃષ્ટિએ ભાષાએ અત્યક્ષતાની, દૃષ્ટિ ઓછી કરીને પરોક્ષતાની દૃષ્ટિ સ્વીકારવી જોઈએ, આપણે જેને પ્રમથકળા (composition) કહીએ છીએ, તેનાં ઘણાંખરાં બધાં સ્વરૂપો (વાર્તા, નિબંધ, પત્રાદિ) પરોક્ષ જ હોય છે. આ પ્રમથકળાને ખીલવતીએ તો જ- લખાણમાં રીતિ, ધમ્ય, એટલે કે લેખકની શૈલીના વિકાસ થાય. આ- દૃષ્ટિએ ઉપર કહી તેવી પ્રત્યક્ષકથનાત્મક રીતિ બંધી ભતના બાલસાહિત્યમાં વપરાય તો યોગ્ય નથી. આવી પ્રત્યક્ષ રીતિમાં વાક્યરચના ખંડિત હોય છે. એક દૃષ્ટાંત લઈએ :

"રામ, ભોજ, પડિત હતો. ખીમ, રામ જેવો મનમોહન નહીં. - બંધી વાત જણી, જોઈને પછી જ-કામ કરે. તેની સલામાં-મોટા મોટા પડિતો રહે. જ્ઞાનવિજ્ઞાનની વાતો થાય. કાળિદાસ પંડિત. બધામાં પહેલા- ભોજરામના, ખાસ માનીતા." વગેરે.

આમાં પ્રત્યક્ષકથનાત્મક રીતિ મુજબ દરેક વાક્ય પછી પૂર્ણવિરામ મૂક્યું છે. પણ પ્રત્યક્ષ-કથનમાં કાકુસ્વરથી જે ભાવ આપણે-બતાવી શકીએ-તે લખાણમાં ન આવી શકે. લખાણમાં તો- પૂર્ણવિરામની-હાજરીથી દરેક વાક્ય સ્વતંત્ર ગણાઈ જાય અને ઉપરના ખીમ અને ત્રીજા વાક્યને પહેલાની સાથે અનવય ક્રમ-બંધ છે તેથી તે સ્વતંત્ર વાક્યો નથી; એવું જ ચોથા અને પાંચમા વાક્યોનું છે. છું અને સાતમું વાક્ય તો ખંડિત જ છે."

આવી રીતિથી બાળકો વાત તો ઝટ સમજી જાય છે, અને અસુક, વધના- મનોવિકાસ માટે, આ રીતિ શ્રેષ્ઠ પણ છે, છતાં આવી રીતિના વધુ વપરાશથી વાક્યનાં સાદાં મૂળ અંગોના - કર્તા, કર્મ અને ક્રિયાપદના-વપરાશમાં બાળકો ગોરાળે ચડી જવાનો સંભવ છે. આવી રીતિની ઘણી વાતો વાંચનાર બાળકો, એવી રીતિને લખાણમાં, ત્રીજા ચોથા માધ્યમિક ધોરણ સુધી પણ તજ શકતા નથી એવો ભારે પ્રત્યક્ષ અનુભવ છે. એટલે આવી ભાષા વાપરતી અનિષ્ટ છે એમ હું નથી કહેતો, પણ એવી ભાષામાં લખાણેથી વાર્તાઓ, જેમ તેની ભાષાની દૃષ્ટિએ તેમ તેની વસ્તુપદ્ધતી, વસ્તુનિર્ણય આદિની દૃષ્ટિએ પણ પ્રાથમિક ભૂમિકાની જ હોવી જોઈએ, એથી એવી રીતિમાં લખાણેથી વાર્તાઓમાં, જરા મોટી ઉમરના યએલા બાળકોને પછી ખાસ રસ ન રહે. એટલા માટે બતાવવાનું એ છે કે બાલસાહિત્યમાં ભાષાદૃષ્ટિએ દક્ષાભેદ પાળવો જોઈએ. ખરી રીતે માત્ર બાળવર્ગ અને પહેલા ધોરણને લાયક, ખીમ-ત્રીજા ગુજરાતી ધોરણથી પહેલાં-ખીમ, અશ્રેણ-ધોરણને લાયક અને પછીના મેટ્રિક સુધીના કિશોરોને અને કુમારોને લાયક- એમ સ્ત્રોતમાં ઓછી જરૂર; દક્ષાએ તો આ ભાષારીતિની રહેતી પટે જ. અશ્રેણમાં તો ધોરણવાર ક્રમિક વિકાસ થાય એવા શબ્દભંડોળવાળી અને એવી ભાષારીતિવાળી પુસ્તિકાઓ જહાર પડે છે. એવી પુસ્તિકાઓ આપણે ત્યાં પણ જહાર પડે તે છટ છે એટલું જ બતાવવાનો અહીં હેતુ છે. બાળકો તો ખૂબ સંસ્કારપદ્ધતિ હોય છે, તેથી એમના માનસના બધારણના પ્રારંભમાં જ જે આપણે આ ક્રમિક વિકાસનું તત્ત્વ જૂની ન જઈએ તો જ તેમની ભાષારીતિનો છટ વિકાસ થશે અને એમની ભાષારીતિનો છટ વિકાસ થશે તો જ આપણુ સમસ્ત સાહિત્ય યોગ્ય સાહિત્યરીતિ મેળવી શકશે.

આની રીતે બાળકથી માંડીને જદ સુધી બંધનિ અનુરૂપ થાય તેવી રીતે આપણી ભાષા વિકાસ પામતી જાય છે, અને એ અહીં-બતાવું છે તેમ, આ છેલ્લા ચાર લાયકમાં એ ચારી પંડે-સમૃદ્ધ

પણ થઈ છે, છતાં સસ્કૃત તેમ જ અંગ્રેજીના મુકાબલે આપણી ભાષા પૂરતી સમૃદ્ધ બની નથી એ વાત આપણે સ્વીકાર્યો જ છૂટકો છે, સસ્કૃતની સમૃદ્ધિ તો આપણે ધણીખરી આપણી કરતા જઈએ છીએ જે કે સસ્કૃતમા સમાસના યોગ્ય વપરાશથી તેમ જ કૃતતદ્વિતાદિ પ્રત્યયોના ઉચિત પ્રયોગથી ભાષાવ્યક્તિ ખૂબ સમૃદ્ધ બની છે, એવી સમૃદ્ધિ હજી આપણે મેળવી નથી અંગ્રેજીને મુકાબલે પણ આપણી ભાષાને વધુ સમૃદ્ધ બનાવવાની જરૂર છે ખાસ કરીને નીચેની મામતોમા આપણી ભાષાને કેળવવાની આવશ્યકતા છે

(૧) ક્રિયાપદોની સમૃદ્ધિ આપણી બહુ ઓછી છે અંગ્રેજીમાં તથા સસ્કૃતમાં ધણાં ક્રિયાપદોની સાથે આપણા ક્રિયાપદોને સરખાવી નોંધાવી આ વાત સમજશે અંગ્રેજીમા to rejoice છે એને માટે સસ્કૃતમાં મુદ્ કે એવો કોઈ એક જ ધાતુ મળશે, પણ ગુજરાતીમાં એને માટે કોઈ એક શબ્દનું ક્રિયાપદ નથી 'રાજ થવું' 'આનન્દ પામવો' વગેરે સસ્કૃત ક્રિયાપદો ઉપયોગ જ આપણે આવી જગ્યાએ કરીએ છીએ To continue માટે પણ એક શબ્દ નહીં મળે 'ચાલુ રાખવું' એમ જ આપણે કહેવું પડે છે અને આવી તો અનેમનેક ક્રિયાપદો છે, જેને માટે આપણી પાસે એક શબ્દ નથી ખરેખર, ક્રિયાપદની મામતમાં આપણી ભાષા બહુ ગરીબ છે અને ક્રિયાપદની સમૃદ્ધિના આ અભાવે આપણી ભાષાવ્યક્તિ એઈએ તેવી અસરકારક થતી નથી, કેમકે એક શબ્દથી જે લાઘવ આવે તેથી વ્યક્તિ ધટ બને, તેને બદલે એ શબ્દો વાપરવાથી એનું પોત પોત પડી જાય અને આખી વ્યક્તિ શિથિલ બની જાય એટલે જ્યાં ધટ અને ધન વ્યક્તિની જરૂર હોય ત્યાં તો ખાસ કરીને ક્રિયાપદની આ દરિદ્રતા આપણને ખૂબ છે આના દષ્ટાન્તો આપણા રી જરૂર ધારતો નથી જરા વિચાર કરવાથી આનું સત્ય આપોઆપ જણાઈ રહેશે

(૨) લગભગ સમાન અર્થના, પણ અર્થઅઘાયા પ્રમાણે જુદા જુદા એવા શબ્દો સમૂત-અંગ્રેજીમાં ધણા મળશે આપણે ત્યાં હજી એવા શબ્દો ધણા નથી અંગ્રેજીમા એવા તો કેટલાયે શબ્દો છે, જેના પ્રતિનિધિશબ્દો, અર્થઅઘાયાબેદ મુજબ જુદા જુદા આપણી ભાષામાં નથી આથી પણ આપણી ભાષાવ્યક્તિ પાંગળી રહે છે

(૩) એવી જ રીતે અંગ્રેજીમાં જ્યાં એક શબ્દથી ચનારી શકાય ત્યાં આપણે એ કે ત્રણ શબ્દો કેટલીક વાર વાપરવા પડે છે, કેમકે એવા શબ્દોના યોગ્ય પથપાં હજી આપણે ત્યાં ધણા નથી આથી પણ વ્યક્તિદારિદ્ર જન્મે છે

(૪) હજી આપણી ભાષામા અનેકાર્થ શબ્દો બહુ કેળવાયા નથી. દા ત. to feel ૨૫૬૧, અનુભવવું, લાગવું વગેરે અર્થમા એકતો એક વાપરી શકાય છે આપણે એ દરમિયાને માટે જુદા જુદા શબ્દ વાપરવા પડે છે અનેકાર્થ શબ્દથી પણ ભાષાવ્યક્તિ સમૃદ્ધ બને છે

(૫) વિવિધ ઉપસર્ગના વિવિધ ઉપયોગથી એક જ શબ્દ ઘણા જુદા જુદા અર્થમા વાપરી શકાય છે તેનું હજી આપણી ભાષામાં ચલુ નથી.

(૬) વિવિધ પદ્ધિભાષાના વિવિધમાં, તો હજી આપણે પ્રારંભ જ કરીએ છીએ

(૭) ભોતીજોમાંથી હજી આપણે અનેકાનેક શબ્દો અને પ્રયોગો અપનાવવાના બાકી છે

(૮) વિશેષણની degrees બનાવવામાં હજી આપણી સમૃદ્ધિ બહુ ઓછી છે.

(૯) અન્યથોનું આપણું દારિદ્ર ધણું જ શોચનીય છે. Beautifully ને બદલે આપણે તો ‘ સુ-દર રીતે ’ જ કરવું પડે. અન્યથોના પ્રત્યયોની સમૃદ્ધિ વધતી જોઈએ.

(૧૦) કૃદંતના પ્રયોગમાં પણ આપણે દરિદ્ર છીએ.

(૧૧) એક-જ ધાતુમાંથી ક્રિયાપદ, નામ, વિશેષણ અને અવ્યય બની શકે એવી સ્થિતિ અંગ્રેજીમાં અને સંસ્કૃતમાં છે તે આપણે ત્યાં નથી.

(૧૨) સંધિનો વિષય પણ આપણે વિચારવો પડે, તેમ છે.

આ અને આવા બીજા કેટલાક મુદ્દાઓમાં આપણી ભાષા ધણી જ દરિદ્ર છે. અહીં તો ઉપર દપકે યાદ આવ્યા તેવા મુદ્દાઓની યાદી માત્ર આપી છે. પણ આ દિશામાં સપ્રગટ પ્રયત્નો કરીને આપણા લેખકોએ ભાષાને અને તેથી ભાષાવ્યક્તિને અનેકમુખે સમૃદ્ધ કરવાની જરૂર છે -

વાક્યવિચાર

અંગ્રેજીમાં જેને Direct અને Indirect રચના કહે છે તેને ગુજરાતી ભાષામાં કેવું અને કેટલું સ્થાન છે તેની સ્વભાવિક નોંધ લખવાનું અહીં ધ્યેય છે. એ ચર્ચા કરતાં પહેલાં શરૂઆતમાં કેટલાક દષ્ટાન્તો લેવાનું ઠીક પડશે.

કથિત પ્રત્યક્ષરચના

ક Reported Direct Construction :—

(કથિત પ્રત્યક્ષરચના—અંગ્રેજી)

- (૧) તેણે મને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મળીને તમારી સાથે લેતા આવજો."
- (૨) તેણે તમને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મળીને તમારી સાથે લેના આવજો."
- (૩) તેણે તેને કહ્યું, "તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મળીને તમારી સાથે લેતા આવજો."
- (૪) તેણે મને કહ્યું, "તું શા માટે તારા ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો છે એમ મને મારા બાપે પૂછ્યું."
- (૫) તેણે તને કહ્યું, "તું તારા ઓરડામાં બારી ઝુકાવજો."
- (૬) તેણે રામને કહ્યું, "તું તારા ઓરડામાં બારી ઝુકાવજો."
- (૭) તેણે ગોવિંદને કહ્યું, "તે મને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી, છતાં તું મારી પાસે શા માટે માગે છે?"
- (૮) તેણે કહ્યું, "હું હમણાં નહીં બોલું."
- (૯) સિદ્ધે વિદ્યાર્થીને કહ્યું, "તું આવતી કાલે તારે ઘેર જાય ત્યારે અહીંથી આ ચોપડી લઈ જાજો."
- (૧૦) એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું, "આ ઘડિયાળને તું ચર્ચ મથું છે તેની મને ખબર પડતી નથી. કાલે રાતે તો તે જરાનર હવડું, પણ આજ નથી ચાલતું. હું મથું છું કે તેને ચલાવવાને તમારાથી બને તે ઉપાય તમે જરૂર કરો."

કથિત પરોક્ષરચના

ચ Reported Indirect Construction :—

(કથિત પરોક્ષરચના—અંગ્રેજી)

- (૧) તેણે મને કહ્યું કે હું તેને ઘેર જઈ ત્યારે મળીને તમારી સાથે લેના જઉં.

- (૨) તેણે તમને કહ્યું કે તમે તેને ઘેર જાઓ ત્યારે મગનને તમારી સાથે લેતા જાઓ.
- (૩) તેણે તેને કહ્યું કે તે તેને ઘેર જાય ત્યારે મગનને તેની સાથે લેના જાય.
- (૪) તેણે મને કહ્યું કે તે શા માટે તેના ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો હતો એમ તેને તેના બાપે પૂછ્યું.
- (૫) તેણે તને તારા ઓરડામાં બારી મુકાવવાની સલાહ આપી.
- (૬) તેણે રામને તેના ઓરડામાં બારી મુકવાની સલાહ આપી.
- (૭) તેણે ગોવિંદને પૂછ્યું કે તેણે તેને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી, છતાં તે તેની પામે શા માટે માગતો હતો ?
- (૮) તેણે કહ્યું કે તે ત્યારે નહીં બોલે.
- (૯) શિક્ષકે વિદ્યાર્થીને તે બીજે દિવસે તેને ઘેર જાય ત્યારે ત્યાંથી તે ચોપડી લઈ જવાનું કહ્યું.
- (૧૦) એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું કે એ ધડિયાળને શું થઈ ગયું હતું તેની તેને ખબર પડતી ન હતી. આગલી રાત્રે તે બરાબર હતું પણ તે દિવસે ચાલતું ન હતું. તેણે ઉમેર્યું કે તે ઈચ્છતી હતી કે તેને ચકાવવાને તેનાથી બને તે ઉપાય તે જરૂર કરે.

૧ કથિત પ્રત્યક્ષરચના—સંસ્કૃત.

- (૧) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે મને કહ્યું.
- (૨) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે તમને કહ્યું.
- (૩) તમે મારે ઘેર આવો ત્યારે મગનને તમારી સાથે લાવજો એમ તેણે તેને કહ્યું.
- (૪) હું શા માટે તારા ઓરડામાંથી બહાર આવ્યો છે એમ મને મારા બાપે પૂછ્યું એમ તેણે મને કહ્યું.
- (૫) હું તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજો એમ તેણે તને કહ્યું.
- (૬) હું તારા ઓરડામાં બારી મુકાવજો એમ તેણે રામને કહ્યું.
- (૭) તે મને પાંચ રૂપિયા આપ્યા જ નથી છતાં હું મારી પાસે શા માટે માગે છે એમ તેણે ગોવિંદને કહ્યું.
- (૮) હું હમણાં નહીં બોલું એમ તેણે કહ્યું.
- (૯) હું આવતી કાલે તારે ઘેર જાય ત્યારે અહીંથી આ ચોપડી લઈ જાઉં એમ શિક્ષકે વિદ્યાર્થીને કહ્યું.

(૧૬) આ ધડિયાળને શું થઈ ગયું છે તેની અને ખર્ચ પડતી નથી, કાલે રાતે તો તે બરાબર હલું, પણ આજ નથી ચાલતું. હું ઇચ્છું છું કે તેને ચલાવવાને તમારાથી અને તે ઉપાધિ તમે જરૂર કરો એમ એક સ્ત્રીએ તેના પતિને કહ્યું.

અંગ્રેજી ભાષાની ઉપર આપેલી પ્રત્યક્ષ તેમજ પરોક્ષરચનાઓનાં કં અને જાં આપેલા દર્શાવેલા તપાસતાં જણાશે કે ખરી રીતે તો એ બંને પરોક્ષઉક્તિની જ રચના છે. આ વાતને હું જરા સ્પષ્ટ કરું. નાટકની તખ્તા ઉપર બોલાતી ઉક્તિના વિચાર કરીએ. જ્યાં કોણ કહે છે તે તથા શું કહે છે તે બધું જોનારને પ્રત્યક્ષ છે. તેથી આપણે—

રામ : હું મારે ઘર આવજો.

એવું વાક્ય લખીએ તોપણ એ પ્રત્યક્ષઉક્તિનો દર્શાવતો બરાબર બને છે. એમાં રામે કહેને કહ્યું કે 'રામે કહ્યું' એમ પણ લખવાની જરૂર નથી પડતી. એથી ઊલટું, ઉપર આપેલ અંગ્રેજી પ્રત્યક્ષ-રચનામાં પણ (ક ના દર્શાવેલામાં પણ) એક માલુમ પોતે સાંભળેલી વાત બીજાને કહેતો હોય એવી રીતે ઉક્તિ કરેલામાં આવે છે; એટલે કે ઉક્તિ ધણી વાર જનકાળનો વિષય બની જાય છે. તેથી આ પ્રકારની પ્રત્યક્ષઉક્તિ પણ કથિત જ બની જાય છે. આમ અંગ્રેજી ભાષામાં આવી જાતની ત્રણ રચના છે. નાટકાદિમાં દેખાતી સાચેસાચ પ્રત્યક્ષરચના, ઉપરની પ્રત્યક્ષરચનામાં દેખાતી કથિત રચના તથા ઉપરની પરોક્ષરચનામાં દેખાતી કથિત રચના. આથી આ ત્રણનાં નામે આપણી આ નોંધ માટે હું નીચે મુજબ સ્થલુ છું. પ્રત્યક્ષરચના (નાટકાદિની), કથિત પ્રત્યક્ષરચના (Reported Direct Construction) અને કથિત પરોક્ષરચના (Reported Indirect Construction).

જ્યાં આપેલા દર્શાવેલા સંસ્કૃત રચના મુજબના છે તેને આપણે કથિત પ્રત્યક્ષરચનાના દર્શાવેલી કહી શકીએ.

આ ત્રણે વર્ગમાં તેના તે દર્શાવેલા જુદી જુદી રચનામાં વ્યક્ત કરી બતાવ્યા છે. તે તે દર્શાવેલા વાચતા જ જણાશે કે એ સ્વયંપ્રકાશ છે. આજે આપણા સિદ્ધ સાહિત્યમાં જ્યાં છે તેવા કથિત પરોક્ષરચનાના કદંગા દર્શાવેલા બહુ મળતા નથી એ ખરું, છતાં એનો અચાર પારસી શુદ્ધતામાં, મુસ્લિમ શુદ્ધતામાં તેમજ હાખાંશી શુદ્ધતામાં ફીક ફીક છે. પણ ઉપર જ્યાં એવા ઉત્કટ દર્શાવેલા તો એટલા માટે આપ્યા છે કે એ વાંચવાથી એની કૃત્રિમતા વાંચનારને આપોઆપ સમજાઈ જાય.

૧. ધણી વાર, કેમકે કોઈકે સ્થળે આવી ઉક્તિ વર્તમાનકાળ કે ભવિષ્યકાળનો વિષય પણ બને છે, પરંતુ એવે સ્થળે યે એ પરોક્ષ જ રહે છે. દા. ત. ગોવિંદ અને રામને વાત કરતાં સાંભળીને હજન મંચનને કહે છે :

ગોવિંદ રામને કહે છે, " હું મારે ઘર આવજો."

અથવા ગોવિંદ અને રામ અચૂક વાત કરવાના છે એમ ધારી હજન મંચનને કહે છે :

ગોવિંદ રામને કહેશે, " હું મારે ઘર આવજો."

આ બંનેમાં વર્તમાન અને ભવિષ્યકાળ છે છતાં ગોવિંદ અને રામની તો એ ઉક્તિ પરોક્ષ જ રહે છે. આમ આ પ્રત્યક્ષ જણાતી ઉક્તિમાં પણ મુજબ પરોક્ષ વર્ત જ સારી પડે છે.

૨. કથિત એવે Reported—એક વાત સાંભળીને કહેવી તે રીત.

જા ના દષ્ટાન્તો વાંચતાં સમગ્રશે કે એ રચનામાં સંદિગ્ધતા ઊભી થાય છે એ એનો મોટો દોષ છે. અંગ્રેજી ભાષાના નિયમ મુજબ કથિત પ્રત્યક્ષરચનાને કથિત પરોક્ષરચનાનું રૂપ આપીએ ત્યારે યોગ્યતા મુજબ કાળ તથા પુરુષાદિનો ફેર કરવો પડે છે. એમ કરતાં કેટલીક વાર વાક્યો બહુ કઠંગાં અને સંદિગ્ધ બની જાય છે. આ બાબતમાં ઉપરના દષ્ટાન્તોમાંથી સં. (૩), (૪), (૭), (૮), (૯), (૧૦) તરફ ખાસ ધ્યાન ખેંચું છું. આવી સ્થિતિમાં ત્રીજા પુરુષનાં સર્વનામોના વપરાશથી સંદિગ્ધતા ઊભી થાય છે.

આ સંદિગ્ધતા ટળે માટે અંગ્રેજી ભાષામાં કથિત પ્રત્યક્ષરચનામાં અવતરણચિહ્નો મૂકવાની પ્રથાનો તથા કથિત પરોક્ષરચનામાં that કે whether કે એવો કોઈ પ્રાવેશિક શબ્દ મૂકવાની પ્રથાનો સ્વીકાર થયો છે. પણ મારી સમજણ મુજબ સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચનાએ આ બંને સ્થિતિનો સરસ નિકાલ આપ્યો છે. સંસ્કૃતનો 'એમ' અંગ્રેજીનાં અવતરણચિહ્નોની જરૂરને ઉઠાડી દે છે અને પ્રાવેશિક શબ્દની ગરજ સારી લે છે. કથિત પ્રત્યક્ષરચનામાં કોઈ પ્રાવેશિક શબ્દ ન હોવાથી અંગ્રેજી ભાષાએ અવતરણચિહ્નો શોધ્યાં. કથિત પરોક્ષરચનામાં પ્રાવેશિક શબ્દ હોવાથી અંગ્રેજી ભાષાને તેમાં અવતરણચિહ્નોની જરૂર ન પડી. સંસ્કૃત ભાષાએ અવતરણચિહ્નો તેમ જ ઉક્તિની શરૂઆતના પ્રાવેશિક શબ્દને ઉપજાવ્યા નહીં, પણ તેને બદલે ઉક્તિને અન્તે એનું પ્રત્યક્ષ સ્વરૂપ સમજાવે એવો અનુસારી શબ્દ (એમ) ઉપજાવ્યો. આ 'એમ'ના ઉદ્ભવ-ન્તેના ઉપયોગથી સંસ્કૃત ભાષાએ કથિત પ્રત્યક્ષરચનાને પ્રત્યક્ષ રાખી છે છતાં, કથિત પરોક્ષરચનામાં પ્રાવેશિક શબ્દથી સમ્બન્ધની જે સ્પષ્ટતા આવે છે તે મેળવી લીધી છે. આથી સ્પષ્ટતાની દૃષ્ટિએ તેમ જ ભાષાની તળપદી દૃષ્ટિએ સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના જ આપણે ત્યાં પ્રચારમાં રહે એ સારું લાગે છે.

પણ અંગ્રેજી કથિત પ્રત્યક્ષરચના તેમજ અંગ્રેજી કથિત પરોક્ષરચના હવે આપણી ભાષામાં એટલી તો જડ ધાલી ગઈ છે કે એને કાઢી શકાય તેમ નથી. અને એને કાઢવાની ખાસ જરૂર નથી. માત્ર અમુક અમુક સાહિત્યસ્વરૂપ પરત્વે એના વપરાશની વહેંચણી કરી લેવાની જરૂર છે.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાં પણ નાટકાદિ સાહિત્યસ્વરૂપોના સંવાદોમાં અંગ્રેજી પ્રત્યક્ષરચના જેવી જ રચના પ્રચારમાં હતી, અને કથનાત્મક (narrative) સાહિત્યસ્વરૂપોમાં એટલે કે કથાદિમાં સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના જ પ્રચારમાં હતી. એટલે મારું, સ્વયન એવું છે કે ન્યાં ન્યાં અંગ્રેજી કથિત પરોક્ષરચના વાપરવાની આપણને જરૂર જણાય ત્યાં ત્યાં સંસ્કૃત પ્રત્યક્ષરચના જ વાપરવી, કેમકે એ રચના એનું સ્થાન લઈ શકે તેમ છે. આથી નાટકનાટિકાદિ સંવાદાત્મક સાહિત્ય-સ્વરૂપોમાં પ્રત્યક્ષ-રચના, નવલનવલિકાદિમાં અંગ્રેજી કથિત પ્રત્યક્ષરચના અને નિઃસ્પર્શાદિ ચાલુ ગદ્યપ્રમાણોમાં સંસ્કૃત કથિત પ્રત્યક્ષરચના વપરાય તો ઈષ્ટ સ્થિતિ ઊપજે, ઉક્તિવૈવિધ્ય જળવાય અને ભાષાનાં તરવો પોષાય.

ગુજરાતીમાં મૂર્દ્વન્ય 'ડ' અને મૂર્દ્વન્યતર 'ડ'

ગુજરાતમાં ભાષાશાસ્ત્રનો અભ્યાસ હજી તદ્દન બાલ્યાવસ્થામાં છે : ખરી રીતે જોતાં ભાષા-શાસ્ત્રમાં મુદ્દેશ કહેવાય એવા અભ્યાસીઓ આપણે ત્યાં તો એક અગિયોને વેઠે જ ગણાઈ રહે એટલા છે. આ સ્થિતિ જ બતાવે છે કે આ શાસ્ત્ર માટે, આપણે જરા પણ પ્રીતિ કેળવી નથી શક્યા. પરિણામે રા. મુનશી જેવા શિષ્ટ લેખકની ભાષામાં, જોત જોતી ભૂલવા જેવડા દોષો હોય છે. આ સ્થિતિ ખરેખર શોચનીય છે.

પણ અહીં તો ભાષાશાસ્ત્રના એક અંગ - ઉચ્ચારશાસ્ત્ર - ના પણ એક જ વિષયને વિશે વિચાર કરવાનું હાથ ધરીએ છીએ.

ગુજરાતીમાં આપણે 'ડ'નો ઉચ્ચાર બે રીતે કરીએ છીએ, તે વાત 'દડો' અને 'ડાલો' એ બે શબ્દોના ઉચ્ચાર, એક પછી એક કરવાથી સ્પષ્ટ થશે. પહેલામાં ને ઉચ્ચાર છે તે મૂર્દ્વન્યતર છે, બીજા બીજામાં નો ઉચ્ચાર મૂર્દ્વન્ય છે. આને હિન્દીમાં, આ મૂર્દ્વન્યતર ઉચ્ચારને જુદો પાડવા માટે, મૂર્દ્વન્યતર 'ડ'ને 'ડ્' તથા 'ડ્'ને 'ડ્' લખાય છે. આપણે ત્યાં લખવામાં આવતું અતર નથી તે બતાવે છે કે ગુજરાતી ભાષાના પ્રારંભકાળના સૂક્તની જેવા સાક્ષરોને આ સત્યનો ખાસ થયો નહોતો, અથવા તે વિષય માટે તેમણે જરા પણ વિચાર નહોતો કર્યો અને આને પણ આ પ્રશ્ને બારીકાથી ચર્ચેલા જોવામાં નથી આવતો. રા. નરસિંહરાવભાઈએ આ મૂર્દ્વન્યતર 'ડ્' અને 'ડ્'નું અસ્તિત્વ ગુજરાતીમાં છે તે સ્વીકાર્યું છે. પણ તેની તાત્વિક ચર્ચા જરા પણ નથી કરી. આવી સ્થિતિમાં આ ઉચ્ચારભેદના મૂળમાં રહેલી પ્રક્રિયા, ખરેખર, તપાસવા જેવી છે.

૧. ડૉ. યુર બાઇરકરની 'મર્જોપેટેશિક્સ'માં ૨-વર્ગ Lingual class ગણાશે ત્યારથી તેને Lingual ગણવાની બૂલ થતી આતી છે. ખરી રીતે તે વર્ગને Cerebral class કહેવો જોઈએ. રા. નરસિંહરાવભાઈ આ વાતથી વાકેફ છે. (જુઓ : તેમનાં Wilson Philological Lectures, Part 1, P. 93). તેમ જ પુરોષિયન લેખકોને પણ જ્ઞતાં સુધી આ બૂલ નથી કરી. G. P. Taylorના ઈ. સ. ૧૮૯૩માં પ્રસિદ્ધ થયેલ, Gujarati Grammarમાં, ૨-વર્ગને Cerebral ગણ્યો છે. પણ આપણા દેશીઓએ આ બાબતમાં બૂલ કરી છે. રા. રા. પૂર્ણાનંદ મહાનંદ ભટ્ટના Gujarati Grammarમાં, ૨-વર્ગને Lingual કહ્યો છે, તેમ જ આને કોઈ પણ હાસિયમમાં લખતો વિદ્યાર્થી ૨-વર્ગને Lingual કહેશે.

૨. રા. નરસિંહરાવભાઈએ આ રીત સ્વીકારી છે. જુઓ, W. P. L. Part 1, P. 93, 94, and 116.

૩. W. P. L. Part 1, P. 116. પણ G. P. Taylorના Gujarati Grammarમાં આ સત્યનો ઇલાસ ક્યાંય દેખાતો નથી. રા. રા. પૂ. મ. ભટ્ટ પણ આ વિશે કોઈ જ ઉલ્લેખ કરતા નથી. આ બતાવે છે કે ગુજરાતી બાલ્યજી ઉપર લખનાર તેમના પુરોષોભીંએ પણ આ વિષય ઉપર જાન આપ્યું નહોતું.

ઉચ્ચારભેદની દૃષ્ટિએ આપણે પહેલાં કેટલાક દાખલા લેવા પડશે. દાખલાઓ ત્રણ જુદી જુદી જાતના મળે છે, એટલે આપણે ત્રણે જાતના દાખલા લઈએ.

૧. જેમાં મૂર્દન્ય 'ડ' ઉચ્ચારાય છે :

ડગલો, ડમરુ, ડકિર, ડાળી, ડોસો, ડોલ.

ડોઢ (કાઠિયાવાડમાં 'દોઢ' ને 'ડોઢ' કહેવાય છે.)

૨. જેમાં મૂર્દન્યતર 'ડ' ઉચ્ચારાય છે :

હડો ખડી ચોપડી પાથડી કડીઓ તડકો કનડુડ પડુડ સડુડ
તેડુડ જોડો ખડખડાટ બડખડાટ ફડફડાટ તડ મડો ધડિયાળ.

૩. જેમાં મૂર્દન્ય 'ડ' અને મૂર્દન્યતર 'ડ' બંને ઉચ્ચારાય છે :

ગાડી—ફી	દેડ—ફોકા
ભડ—ફુડ	લાડુ—ફુ
મોડુ—ફુ	બડો—ફી

પાડો—ફી. (અહીંમાં ઉચ્ચારમાં ફેર થાય છે, તેમ અર્થમાં પણ ફેર થાય છે.)

આટલા દાખલાઓ બસ થશે. આ બધા શબ્દોને જરાજરા તપાસવાથી, એમ તો જરૂર લાગશે કે આ 'ડ' અને 'ડ'ના ઉચ્ચાર બાબત કંઈક ધોરણ હશે. આ ધોરણ શું છે તે તપાસીએ. ઉપર જે ત્રણ વર્ગના દાખલા આપ્યા છે તેમથી પહેલાં બે વર્ગ ઉપરથી સિદ્ધાંત બાંધવા જઈએ તો 'ડ'ના ઉચ્ચારણ વિશે નીચે પ્રમાણે કહી શકાય :

શબ્દની શરૂઆતમાં આવેલ 'ડ' મૂર્દન્ય જ છે.

આ સિદ્ધાંતનો પ્રતિવાદ કરનારને પણ, મૂર્દન્યતર 'ડ'થી શરૂ થતો હોય તેવો શબ્દ તો નહિ જ મળે. પણ આ જ સિદ્ધાંતને વધુ વ્યાપક બનાવી,

મૂર્દન્ય 'ડ' હંમેશા શબ્દની શરૂઆતમાં જ હોય—

એમ કહેવા જઈએ તો તે વાત સ્વીકારવામાં અણુક મુશ્કેલીઓ છે. એક તો ત્રીજા વર્ગમાં આપેલ શબ્દોમાં, જ્યાં ઉચ્ચારમાં વિકલ્પ છે ત્યાં શબ્દારભે નહિ એવા 'ડ'ના પણ મૂર્દન્ય ઉચ્ચાર થાય છે : અને બીજું, 'મીડું' કે એવા શબ્દોમાં વિકલ્પ નથી હોતો છતાં, ઉચ્ચાર મૂર્દન્ય જ છે. એટલે મૂર્દન્ય 'ડ' વિશેનો આપણો સિદ્ધાંત એવો હોવો જોઈએ કે ઉપલી બંને વાતના વિચારનો તેમાં સમાવેશ થતો હોય.

૪. કેટલીક જગ્યાએ 'કનેડુડ' પણ જોવાય છે.

૫. મરાઠી જાલનાર લોકોમાં ઉચ્ચારસ્થાન એવી રીતે દેવાઈ ગયાં હોય કે મૂર્દન્યતર ઉચ્ચાર તેમનાથી અલગ થાય છે. 'મીડું' એવા શબ્દોને પણ તેઓ 'મીડું' કહેશે. ઉપરાંત wicketનો ઉચ્ચાર 'વિકેટ' A, B, C, D, માં એ, બી, સી, ડી, વગેરે લગભગ દરેક મહારાષ્ટ્રીના મોંમાંથી સંભળાય છે.

જરાક ખારીડીથી તપાસતાં એમ લાગે છે કે જે શબ્દમાં, શબ્દાર્થે ન હોય એવો 'ડ' મૂર્દન્ય બોલાય છે તેમાં તે 'ડ' પહેલાના અક્ષરના ઉચ્ચારમાં જાતને લિટી લઈ, ઘૂટેવો પડે છે, અથવા તો 'ડ' પહેલાના અક્ષરના ઉચ્ચારમાં જોર વધારે કરવું પડે છે. દા. ત. ઊડવું. આ શબ્દને 'ઉડવું' બોલવા જયું ત્યારે 'ઉ' એટલે બધો દૂર કે અને અનુપ્રાપ્ત બોલાશે કે તેમાં, કંઈક અંશે પણ, મહાપ્રાણ હકારવું તત્ત્વ લગી જશે. બીજો દાખલો 'લઈએ' 'ઓઠણી' શબ્દના 'ઠ'ને પણ કેટલેક દેકાણે મૂર્દન્યતર 'ઢ' બોલાય છે. આવે પ્રકારે બોલનારનો ઉચ્ચાર બરાબર તપાસવું તો સમજી શકે એમાં 'હ' લગી, શબ્દ 'હોઠણી' કે 'હોરણી' બોલાય છે. આટલા ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ થશે કે જ્યાં શબ્દાર્થે નહિ એવા 'ડ'નો મૂર્દન્ય ઉચ્ચાર થાય છે ત્યાં તેની પહેલાના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર હોય છે : એટલે અહીં આ સ્વરભાર તે આપણું નિર્ણાયક ધારણ થશે કે આ સ્વરભાર કેમ આવે છે તે જણવા જેવું છે. અત્યારે અવશેષ રહેલ અલુક શબ્દ ઉપર સ્વરભાર આવે છે તેવું કારણ નથી. ભાગે, વ્યુત્પત્તિ-તપાસતાં-માત્રમ પડતાં તેનાં પુરોગામી રૂપોમાં હોય છે. 'ઉડવું'નો જ દાખલો લઈએ. તે શબ્દ મે. /ઉડ્ડય ઉપરથી આવ્યો છે તે દેખીતું છે. જોડાક્ષર 'ડુ'ને લઈને સ્વરભાર, સંસ્કૃતમાં જ 'ઉ' ઉપર પડેલો. પ્રાકૃતમાં પણ સ્વરભાર 'ઉ' પર જ પડેલો હોય એમ લાગે છે. પણ જ્યારે જોડાક્ષર છૂટા પડી, આગલો સ્વર લંબાયો ત્યારે સ્વરભાર 'ઉ' ઉપર રહેવાનું કંઈ દેખીતું કારણ નહિ જતાં, એક કાળે તે જોડાક્ષર હતો એવી સ્મૃતિ રહી ત્યાં સુધી સ્વરભાર 'ઉ' ઉપર રહ્યો : અને સ્વરભારને પરિણામે પછીના 'ડ'નો ઉચ્ચાર મૂર્દન્ય થયો. પણ જ્યારે સ્વરભાર તદ્દન નીકળી ગયો ત્યારે ઉચ્ચારમાં બધે શિથિલતા પ્રવર્તતાં, 'ઉડવું' થયું.

બીજા દાખલા લઈએ : 'ગાડી' શબ્દ ગણિકાનો સમ્બંધી છે. ગણિકામાં પણ સ્વરભાર 'ગ' ઉપર પડે છે : અને જોડાક્ષર છૂટા થઈ, આગલો સ્વર લંબાય છે ત્યારે શબ્દ 'ગાડી' બને છે. જતાં તેવું મૂળ સૂચવવા સ્વરભાર 'ગા' ઉપર આવે છે—અને ત્યારે મૂર્દન્ય 'ડ' ઉચ્ચારાય છે. પણ 'ગા' ઉપરથી સ્વરભાર નીકળતાં જ 'ડ' થાય.

લાડુ માટે લુડુ શબ્દ છે તે પણ ઉપરની વાતનું સમર્થન કરે છે.

આટલી વાતો તપાસ્યા પછી, હવે જો આપણે મૂર્દન્ય 'ડ' વિશે સિદ્ધાન્ત બાંધીએ તો આમ થાય :

૧. શબ્દના ઉચ્ચારના નિર્ણયમાં સ્વરભારનું આ ધારણ કંઈ નવું નથી. અનુનાસિક થયેલા અવાજ વ્યંજન ઈ, યૌ, અને ઊંનો ઉત્તરજ તપાસતાં રા. નાસિકાસાગમ્ય પણ સ્વરભારને પ્રમુખ તત્ત્વ તરીકે સ્વીકારે છે. (જુઓ W. P. L. part I, p. 328-336).

૩. આ મૂર્દન્ય 'ડ' પુરોગામી જોડાક્ષર 'ડુ'ના અવશેષ છે તે વાતને, ડા. ટ્રમ્પે સિંધી ૩ (૨૫) વિશે કરેલી કમ્પનાનો પ્રક્રિયા મને છે, સિંધી 'ડાઘ'ના લાઘ જોડાક્ષર ઉચ્ચાર મારે તેવું જણ્યું. ઉપર કહ્યું તે જ, મારા કહ્યું છે. પણ ડા. ટ્રમ્પે આ સ્વરભારનું તત્ત્વ તપાસ્યું જ નથી લાગ્યું. જુઓ Dr. Trumpp's Sindhi Grammar p. 17.

રાખદારને આવતો ‘ક’ મૂર્દન્ય છે, તેમજ ને ‘ક’ની પ્રહેલાંના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર પડતો હોય તેનો ઉચ્ચાર પણ મૂર્દન્ય હોય.

હવે આપણે મૂર્દન્યતર ‘ક’ તરફ વળીએ. અલ્પભ્રત, પ્રહેલાં મૂર્દન્ય ‘ક’ વિશે સિદ્ધાંત બાધ્યા પછી “ અને બાકીની જગ્યાએ મૂર્દન્યતર ‘ક’ ઉચ્ચારાય છે ” એમ કહી, બાધી વાત

૮. અહીં એક વધુ વાત ધ્યાન ખેંચે છે. મૂર્દન્યતર ‘ક’ના ઉચ્ચાર કરતી વખતે આપણાં ઉચ્ચાર-સ્થાનો એટલાં બધાં સિધિલ થઈ જાય છે કે તે સિધિલ ઉચ્ચારની અસર આગળ અને પાછળના અક્ષર ઉપર થાય છે. આગળના અક્ષર ઉપર તેની અસર યતાં, સ્વરભાર નીકળી જાય છે તે આપણે જોયું, ‘માહુ’ રાખદમાં ન્યારે મૂર્દન્ય ‘ક’ જોવાય ત્યારે, ‘ક’ ઉપરનો અનુસ્વાર પૂરો જોવાય છે : પણ ન્યારે મૂર્દન્યતર ‘ક’ જોવાય છે ત્યારે ને અનુસ્વારનો ઉચ્ચાર પણ સિધિલ થઈ જાય છે. (આમ, રા. નરસિંહ-રાવભાઈએ પાઉલા તીમ, કોમળ ને કોમળતમ એવા અનુસ્વારના બેઠો સાર્થક છે.) આથી સમજીને કે મૂર્દન્યતર ‘ક’ના સિધિલ ઉચ્ચારની અસર પાછળના અક્ષર ઉપર પણ થાય છે.

૯. ઘણી વખત એમ મનાય છે કે આ મૂર્દન્યતર ઉચ્ચાર સંસ્કૃતમાં નહોતો : પણ પાછળના પ્રાકૃતસમયમાં ઉદ્ભવ્યો. આ મૂર્દન્યતર ‘ક’ને જન્મ આપનાર પ્રાકૃત, સંસ્કૃત કે સંસ્કૃત પણ જેમાંથી કોતરી આવી છે તે બાપા છે તે વાત થકીબર બાપુ રાખીને, ફક્ત આપી તણ ન દેવા જેવું એક બીજું સત્ય તપાસીએ, વૈદિક સંસ્કૃતમાં આ મૂર્દન્યતર ‘ક’ હતો એમ હવે સાબિત થઈ ગયું છે, અને રા. નરસિંહરાવભાઈએ પણ ફક્ત બગેરે કાબલાઓ આપી, તે-બતાવ્યું છે. પણ બધારે અન્વેષણ કરતાં નીચેની વીગત મળે છે :

મત્સ્યે પ્રાતિશાખ્યમાં, આ ડકાર વિશે અર્થા છે તેમાં બે સૂત્રો આપણું ધ્યાન ખેંચે તેવાં છે.
મૂર્દન્યો વ્રકારટકારવર્ગો । મ. પા. બનારસ સંસ્કૃત સીરીઝ, પૃ. ૩૬
આ સૂત્રે અત્યારે જેમ ગણાય છે તેમ, ડકારને પણ મૂર્દન્ય ગણે છે. પણ પછીનું સૂત્ર જુલે,
જિહ્વામૂલ તાહ ચાચાર્ય માહ સ્થાનં ઢકારસ્ય તુ વૈદમિત્રઃ । -મ. પ્રા. પૃ. ૩૮

એટલે આ ડકારના સ્થાન વિશે મૂળથી જ મતભેદ લાગે છે : અલ્પભ્રત, બાધ્યકાર ઉબંદ આચાર્યપ્રહ્લાદ પૂજાર્યમ્ એમ કહી વૈદમિત્રનો મત જીતે નથી પણ સ્વીકાર્ય છે એમ મનાવે છે, પણ સૂત્ર છે તે વાંચતા, સૌનકનો મત મૂર્દન્ય તરફ ઢળે છે; પણ સાથે જ આવો પણ બીજો મત છે જેનાથી થોતે ખાસ વિકલ્પ નથી, એમ સમજાય છે.

મૂર્દન્ય તે Cerebral : કારણ, મૂર્દન્ય એટલે અસ્તક અને Cerebrum એટલે પણ મસ્તક.

મૂર્દન્યતર તે Lingual અથવા જિહ્વામૂલીયઃ કારણ Lingual એટલે of the tongue અને મૂર્દન્ય ડકારના ઉચ્ચાર પણ મૂર્દન્યતર ડકાર ઉચ્ચારતાં ખાતરી થશે કે મૂર્દન્ય ઉચ્ચાર કરતાં જ્યારે જો બાજને અંદે છે, તેના કરતા મૂર્દન્યતર ઉચ્ચાર કરતાં, જલ, થોડીક પાનુ, જિહ્વામૂલ તરફ વળે છે.

મટિ જ એમ લાગે છે કે Lingual અને Cerebralના ઉપયોગમાં આ વાત ખાસ ધ્યાનમાં રાખવી જોઈએ. તે પ્રમાણે આપણી બાપામાં, ‘ક’ અને ‘ક’ બે જ Lingual છે. (વધુ બારીક દ્રષ્ટિએ ? અને હા પણ Lingual દેખારો તથા ‘ક’ને મૂર્દન્યતર કહેવે પડશે.) તેને તીચેની વાતથી મુશ્કેલ મળે છે.

૩. દ્રુપ ચેતાના Sindhi Grammarમાં સિંધી બ્યબનુ ગર્ગીકરણ કરતાં, ‘Lingual ના

પંતાની શકાય : અને તેટલી વાત સત્ય છે છતાં, આ 'ક' વિશે ઝીણી નજર કંઈક વધુ બતાવે છે.

ઉપર બીજા વર્ગમાં આપેલ દાખલા તપાસતાં માલુમ પડશે કે જ્યાં જ્યાં આ મૂર્દ્ધન્યતર ફકાર ઉચ્ચારાય છે ત્યાં ત્યાં તે બે સ્વરોની વચ્ચે હોય છે. અથવા તો એમ કહી શકાય કે "મૂર્દ્ધન્યતર ફકારની પહેલાં અને પછી કોઈ પણ સ્વર હોવો જ જોઈએ." ૧૦

ખાનામાં એક સંસ્કૃતમૂળનો અક્ષર નથી મળતા, જુઓ : Dr. Trump's "Grammar of the Sindhi Language," લાઈપ્ઝીગ, ૧૮૭૨, પૃ. ૭.)

અને G. P. Taylorના 'ગુજરાતી બાકસ'માં તે Lingualનું ખાતું જ નથી. (જુઓ : The Student's Gujarati Grammar by G. P. Taylor, સુરત, ૧૮૬૩, પૃ. ૧૪૧-૧૫૦.)

એટલે વેદમિત્રનો ત્રિહ્રવામૂલીય ફકાર તે અંગ્રેજી Lingual અને આપણો મૂર્દ્ધન્યતર ફકાર આમ આ ફકારની હયાતી ધણી ભૂલી છે.

પણ આ ફકાર સંસ્કૃત કે પ્રાકૃતમાંથી નથી ઉદ્ભવ્યો એમ માનવાને મન થાય છે, કારણ ઉપર કહ્યું તેમ, સંસ્કૃતમાં કોઈ બિજાનું Lingual નથી. પણ રો. ટ્રમ્પ, ઉપર કહેલ પુસ્તકમાં, ઔરંગીઝ મૂળના ચાર અક્ષર Lingualના ખાનામાં બતાવે છે [*ḷ* (તોય) : *ṽ* (સ્વાદ) : *ḥ* (હોય) : *ṣ* (સ્વાદ)], એ ઉપરથી એમ સમજાય છે કે આજના કાળથી એમ એમ પાલળ જતા જઈએ છીએ તેમ તેમ આ Lingual-મૂર્દ્ધન્યતર અંશ વધતો જાય છે : તે સંભવ છે કે આ મૂર્દ્ધન્યતર ફકાર અને ફકારનું ઉદ્ભવ-સ્થાન, સંસ્કૃત જેમાંથી જન્મી તે મૂર્દ્ધન્યતર અંશો બતાવવાની ભાષા હોય, આ વાત ઉપર ગ્રીક, લેટિન અને બીજા અક્ષરોના ઉલ્લાસમાં અસ્થાયી ઉપરથી જરૂર વધુ અગત્યનું પડે. પણ સંસ્કૃતમાં આ મૂર્દ્ધન્યતર અંશ એવો છે : વૈદિક સંસ્કૃતમાં તે અત્યુક્ત પ્રમાણમાં પણ દેખાય છે : ઔરંગીઝ-પરશીઅનમાં તે દેખાય છે : *ḥ* એવા અંગ્રેજી અક્ષરોમાં દેખાય છે; તેથી તેનું ઉદ્ભવસ્થાન આયોની સર્વસામાન્ય અત્યારે વિચીન થયેલી ભાષા જ હશે.

ખરે તેમ હોય પણ મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર ધણો ભૂલો છે.

૧૦. આવા જ નિયમ ક્રમને પ્રાતિશાખ્યમાં મળે છે :

દ્વયોચાસ્ય સ્વરયોર્મ્યમેય ઇમ્પચતે સ્વઃ સ્વારો સ્વારઃ ।

હાથારને કંઈ બહુાય છે, પણ હાથારનું સ્થાન ત્રિહ્રવામૂલીય ખતું છે. મૂર્દ્ધન્યતર 'ક' ઉચ્ચારી, ઠાર જ હાથારના એ જ સંયોગથી 'લ' ઉચ્ચારણું તોપણ 'લ' બાકી રાખશે. આ મૂર્દ્ધન્યતર હાથાર, જાથાર, અને ફાથાર વચ્ચે ખાસ દેખીનેા ફર નથી; અને મૂર્દ્ધન્યતર લથાર, જાથાર કે ફાથારમાં પછી વખત ફેરવાઈ જાય છે.

આથી, પ્રાતિશાખ્યમાં, ઉપર પ્રમાણે, 'ક' નો 'લ' થાય છે એમ કહ્યું ત્યાં હાથાર મૂર્દ્ધન્યતર વિવરિત છે એમ સમજીએ. ભાષાકાર ઉચ્ચ ઉપર લખેલ સુત્રના ટીકામાં, દર્શાવેલી દેના શબ્દ આપે છે. દરે આ દેના સુત્રની નેટની ત્રણ નુરી નુરી રીતે થાય છે તે નોંધી છે : દેના, દેના અને દેના. આ નેટની 'લ', જ અને ક વચ્ચેના સામ્ય દેખાડે છે એટલું જ નહિ. પણ આ 'લ' બદલાઈને 'જ' કે 'ક' થાય છે કે નહિ અને મૂર્દ્ધન્યતર છે. તે વાત ઉપરથી એ હાથાર કંઈ નહિ પણ મૂર્દ્ધન્ય કે મૂર્દ્ધન્યતર દેના એમ શિષ્ય થાય છે.

મોટે ઉપર લખ્યા તે નિયમ જ આપણા-મૂર્દ્ધન્યતર હાથારને અક્ષરસર લાગુ પડે છે. 'દેના'નું 'વ'માંથી એ નિયમ વિકસિત થાયેલી આવે છે તે ઉપર વિચારી છે.

પણ આ નિયમનો જરાક લાંબ થાય જ એમ લાગે છે. બીજા વર્ગના દાખલામાં તો આ નિયમ અક્ષરશઃ પળાયેલ લાગે છે. પણ આપણાં જૂનાકાળનાં રૂપ 'બગડ્યુ', 'પડ્યુ' વગેરે તપાસનાં જણાશે કે તેમાં 'ડ'ની પહેલાં સ્વર છે પણ તેની પછી સ્વર નથી. 'ય'ને આપણે સ્વર નથી ગણતા. આ મુરકેલી ઉપરના નિયમની સામે થાય તેની છે ખરી: પણ વધુ વિચાર કરતાં આપણને તે નિયમ બાંધક અને સત્ય લાગશે.

'બગડ્યુ' વગેરેમાં 'ડ' પછી યકાર આવે છે. આ યકારને તપાસીએ, યકાર અર્દ્ધસ્વર ગણાય છે: અને એ હિસાબે આપણી મુરકેલી અર્ધી તો ઊડી જાય છે. પણ 'બગડ્યુ'નો ઉચ્ચાર ખરેખર તપાસવા જેવો છે.

દા. ત. જ્યાં આપણે "તમારું" શું બગાડ્યું છે?" એમ કહેયું ત્યાં વોરાઓ "તમારું" સું બગારું" છે?" એમ બોલશે. આ દૃષ્ટાંત ઉપરથી 'ડ' અને 'ર' વચ્ચેનો સમન્વય દેખાય છે તે વાતને બાજુએ રાખીએ તોપણ, એમ તો ખગર પડે છે કે આપણો જૂનાકાળનો 'ય' એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે ધણી વખત ઉચ્ચારની સામે તે ટક્કર ઝીલી શકતો નથી: અને પરિણામે પોતાની હયાતી ગુમાવી બેસે છે. રા. નરસિંહરાવભાઈ આવા યકારને લઘુપ્રયત્ન યકાર કહે છે.^{૧૧} આ યકાર ખરેખર લઘુપ્રયત્ન છે. પણ અમુક જગ્યાએ તો આ યકાર એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે તેને બદલે સ્વર આવી જાય છે. મરાઠીમાં, 'આખ્ય' વગેરેનો લઘુપ્રયત્ન યકાર ઊડી જાય જ તે વાત તેમણે કહેલી છે.

આ ઉપરથી તેમ જ ઉપર આપેલ દાખલાથી એમ સમજાશે કે આવી જગ્યાએ યકાર એટલો બધો શિથિલ હોય છે કે તેને સ્વર ગણવામાં વાંધો નથી. એટલે આ દૃષ્ટિએ ઉપરના નિયમને બાંધ ન આવે.^{૧૨}

આ મૂર્દ્ધન્યતર ડકારને લગતું બીજું એક સત્ય બુદ્ધિનું ન જોઈએ. મૂર્દ્ધન્ય ડકાર જ્યારે શબ્દારંભે ન હોય ત્યારે તેની પહેલાંના સ્વર ઉપર ભાર આવે જ છે, તેથી બિલકુલ અહીં, મૂર્દ્ધન્યતર ડકારની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર આવે જ નહિ. 'બોડો' 'તેડુ' વગેરેના દાખલાથી આ વાત સ્પષ્ટ થશે. 'બોડો'માં 'બો' 'દોર' છે છતાં એટલી બધી શિથિલતાથી ઉચ્ચારાય છે કે તે હ્રસ્વ છે એમ બાસ થાય. ખરેખર તે હ્રસ્વ નથી પણ બોલતાં એક માત્રા જેટલો સમય લાગે, બે જેટલો નહિ. અને સ્વરભાર તે સ્વર ઉપર નથી તેની આથી બીજી વધુ ખાતરી શી હોય?

હવે તરત જ સમજાશે કે જે શબ્દોની અંદર મૂર્દ્ધન્યતર ડકાર વિકલ્પે બોલાય છે તેમાં ઉપર લખેલા નિયમો એક સાથે કામ કરે છે. એક જ શબ્દમાં જ્યારે 'ડ'ની પહેલાંના અક્ષર ઉપર સ્વરભાર હોય ત્યારે મૂર્દ્ધન્ય ઉચ્ચાર અને સ્વરભાર ન હોય ત્યારે મૂર્દ્ધન્યતર ઉચ્ચાર. વિકાસ પામતી

૧૧. જુઓ W. P. L. Part 1, P. 225.

૧૨. અને આટલું છતાં આ યકારને અર્દ્ધસ્વર ગણવો હોય તોપણ ખાસ વાંધો નથી. માત્ર નિયમમાં સુધારો કરી નિયમ "મૂર્દ્ધન્યતર ડકારની પહેલાં કોઈ સ્વર અને પછી કોઈ સ્વર કે અર્દ્ધસ્વર હોય જ છે" એમ કહી શકાય.

ભાષાની અંદર આ વિકલ્પો હોયેલા પ્રવર્તે છે. 'ભિષ્મ' માં મૂળ સંસ્કૃતમાં 'ભિ' ઉપર સ્વરભાર હતો, અને ગુજરાતીમાં આવતાં તે સ્વરભાર બ્રહ્માર્ધ નામ તે પહેલાં અને વચ્ચે સખ્ત લગાઈ તો થાય જ. આમ વિકાસની ભૂમિકામાં રહેલી ભાષામાં વિકલ્પ દેખાય છે.

ત્યારે હવે, આટલી ચર્ચાને અંતે, આપણે આ મૂર્દાન્ય 'ડ' અને મૂર્દાન્યતર 'ડ' વિશે નિયમ બાંધીએ તો તે નીચે પ્રમાણે હોય:

સામાન્યે આવતા 'ડ' મૂર્દાન્ય છે; તેમ જ જે 'ડ' ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર પડે તે પણ મૂર્દાન્ય છે. જે 'ડ' ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર ન પડે અને જેની પહેલાં કોઈ સ્વર અને યાજી કોઈ સ્વર કે અર્ધસ્વર હોય તે મૂર્દાન્યતર 'ડ' છે. અને જે 'ડ' ની પહેલાંના સ્વર ઉપર સ્વરભાર વિકલ્પે પડે તે વિકલ્પે મૂર્દાન્ય અને મૂર્દાન્યતર છે.

આ નિયમને યોગ્ય વિદ્વાનો જોમ અને તેમ વધુ ખેડે તે હિતજનાયોગ્ય છે. અને બધા વિદ્વાનોની પરીક્ષક દૃષ્ટિને આ પૃથક્કરણ સાચું લાગે તો ગુજરાતી કક્ષામાં, મૂર્દાન્યતર 'ડ' અને 'દ' નો ઉમેગ કરવાની જરૂર છે એમ સિદ્ધ થાય.^{૧૩} આ મૂર્દાન્યતર 'ડ' ને લખવા માટે નીચે એક ટપકું 'મુદ્દુ' તે, બીજો સ્વીકૃત હોઈ, યોગ્ય છે.

અને કયા મૂર્દાન્ય 'ડ' લખવો તે પ્રશ્ન જોડણીકારને હવે નહિ નડે : કારણ ઉપરના નિયમો, બનનાં સુધી તો, સ્પષ્ટ છે.



૧૩. ગુજરાત વિદ્યાપીઠના 'જોડણીકાર' થી પ્રેરિત આ ટાંકણે આ તરફ લક્ષ્ય એટલું પ્રાસંગિક અને છે.

હોળીનું મૂળ

આજ હોળીમાં ગુજરાતીમાં હોળી વિશે અનેક દૃષ્ટિએ ચર્ચાતા દેટલા ચે લેખો લખાઈ ગયા છે. અહીં તો ‘હોળી’ શબ્દનો વ્યુત્પત્તિની નજરે તથા કેમકે ઇતિહાસની નજરે કેમ વિકાસ થયો તે તપાસવાનું છે.

હોળીનું મૂળ હોલિકા આજ સુધી સ્પષ્ટ થયું છે. આ હોલિકા શબ્દ સંસ્કૃતમાં હોલાકા તરીકે પણ દેખાય છે. કાલકૃષ્ણમૂળ ૭૩. ૧, માં રાકાહોલાકે મૂળ નીચે, આ પ્રમાણે સમજૂતી છે.

હોલા કર્મવિશેષઃ સૌમાન્યાય લીળાં પ્રાદરતુષ્ટીયતે । તત્ત્વ હોલાકે રાક્ષ દેવતા ।...અન્યે તુ વ્યાચક્ષતે ।
 ‘एतत्सौमन्यार्थ’ ‘कर्म’ ‘वेचिद्देशे राका दान्देन प्रसिद्ध’ ‘वयचिद्धीलाकादान्देन । तथा देशविशेषे ‘वयचित्सुख-
 कुमारी होल्येयुच्यते । अतः शब्देभेदादौपाधिक’ ‘भेदमाश्रित्य राका च होलाका चेति राकाहोलाके द्वन्द्वः ।
 राकाहोलाकापर्याय’ ‘कुमारीसुखार्थ’ ‘यज्ञ’ ‘विवाहोपक्रमप्रसिद्धानुष्ठान’ ‘वक्ष्याम इत्यर्थः ।

હોલાકો મધ્યદેશે પ્રસિદ્ધો યથા કાદમીરેષ્વાશ્વપુર્ગ્યાં રાત્રૌ ગૃહદ્વારોપાન્તે ત્વમિપ્રજ્વાલનં । તન્નાગ્ન્ય-
 માગાન્તં હુત્વા યાસ્તે રાક इति चतुर्गृहीतेन प्रधानाहुतिः ।

ઉપર જે બે ટીકાકારોની ટીકાના ઉતારા આપ્યા છે તેમાંથી નીચેનું નિષ્પન્ન થાય છે:

હોલાકા શબ્દમના લાકા લામ રાકાનું જ અન્વય છે. ૧ અને લ-ના સાવર્થ વિશે કંઈ બતાવવાની જરૂર નથી. તે તો સિદ્ધ છે. હો રાકા-દોરાકા-હો લાકા. હોલાકા ઉપરથી જ હોલિકા થઈ હોળી શબ્દ વ્યુત્પન્ન થાય,

ખીચું: હોળીના ઉત્સવનાં સ્વરૂપમાં નીચેનાં તરવો આ બે ટીકાકારો સમજ્યા હાગે છે:

- (૧) સ્ત્રીના સૌમાન્ય માટે આ કર્મ છે.
- (૨) તેની દેવતા રાકા છે.
- (૩) મુખકુમારી એટલે જેનું કૌમાર સુખેથી બ્યતીત થયું છે તેને માટે આ નાનો યજ્ઞ થતો.
- (૪) ગૃહના દ્વારોપાન્તે આગિને પ્રજ્જાવાતો અને અદર ધીની આહુતિ અપાતી.
- (૫) આ કર્મ આસો મહિનાની પૂનમે થતું.

ઉપરનાં બધાં લક્ષણો આજની હોળીમાં વર્તમાન છે. ધરનાં દ્વાર પાસે કે પછી દરેક શેરીમાં બધાં ધરો વચ્ચે અગ્નિપ્રજ્જાવાન આગે પણ થાય છે. કુમારી મઠી તાજેતરમાં યુવતી અનેકી નવોદા-
 નો આ પ્રતિદિન આગે પણ ગણાય છે. આગે આસો મહિનામાં નહિ પણ ફાગણમાં આ પ્રતિદિન, પણ પૂનમ તે જ છે. આગે પણ આ દિવસ પૂનમનો જ છે તે તેની દેવતા રાકા હતી તે સિદ્ધ કરે છે.

રાકા ઋગ્વેદીય દેવતા છે. તેના વિશે મેક્કોનલ્ડ આમ લખે છે:

Raka (probably from *ra* to give) is mentioned only twice in the Rv. as a rich and bountiful goddess, who is invoked with others (2, 32, 7: 5, 42, 12).

Raka and Sinivali are in later Vedic texts connected with phases of the moon, the former being the presiding deity of the actual day of full moon and the latter of the first day of the new moon,

વેદિક ઇન્ડોસ્માં કોય અને મેક્કોનલ્ડ લખે છે તેમ રાકાનો ઉલ્લેખ નીચેનાં પુસ્તકોમાં દેખાય છે:

Raka: in the Rv. (ii, 32, 4; v. 42, 12) and later (Taittiriya Samhita i. 8, 8, 1: iii, 4, 9, 1-6; Kathaka Samhita xii, 8; Ait. Br. iii, 37, 2-6; 47, 4, etc. and Panchvimsa Br. xvi, 1, etc.

આ બધી જગ્યાએ રાકાનો પૂર્ણિમા સાથેના સંબંધ દેખાય છે. વળી રાકાને જેમ દાનશાળી ગણી છે, તેમ જ સિનીવાલી સાથેના તેના ઉલ્લેખ ઉપરથી તે નૂતનગર્ભિણીની દેવતા હતી એમ પણ સ્પષ્ટ થાય છે.

આટલી ચર્ચાનાં નિષ્કર્ષ એમ થાય કે ઋગ્વેદના કાળમાં પણ, રાકા નામે દેવતા હતી, તેનું પૂજન થતું તે પૂર્ણિમાએ; અને કૌમારની સુખરૂપ પૂર્ણાહુતિને માટે તે થતું.

એટલે હવે તપાસનાં એમ ચોખ્ખું દેખાશે કે ઋગ્વેદના કાળથી મહિને આજ સુધીનાં આ મતનાં મુખ્ય તરવો જેવાં ને તેવાં રહ્યાં છે, અને ઋગ્વેદના કાળમાં તદ્દન મૌલુ સ્થાન પામનાર રાકાને આજે, તેનું નામ પણ જુલાર્ધ મળ્યું છે છતાં, એક એવી દેવતા તરીકે મહુવામાં આવે છે જેની અસર પરિણીત દંપતીઓનાં જીવન પર્યન્ત કલ્યાણશાળી રહે. જે થોડુંક અશ્લીલ તત્ત્વ આ તહેવારમાં આજે દેખાય છે તે પણ આ દૃષ્ટિએ જ સમજવવારો. કૌમારની સુખરૂપ પૂર્ણાહુતિ એટલે વિવાહિત જીવનની સુખરૂપ શરૂઆત. કૌમાર અને યુવાનો સંધિકાળ જીંસી લાલસા અને આવેશનો કાળ છે. પરિણીત જીવનની આ જીંસી બાજુનો સુખરૂપ આરંભ ન થાય તો નવદંપતીની જિંદગી વેરાર્ધ જાય તે ચોખ્ખું છે. આટલા માટે, આ શુદ્ધ આશયથી શરૂ થયેલા મનનું આ તત્ત્વ ભારે નિર્બળ માનસવાળા નવરા યુવાનોના હાથમાં ચઢ્યું ત્યારે જ તેમાં અશ્લીલ તરવો ધૂસ્પા.



નપુંસક એકવચનનું આકારાન્ત અંગ

ઊર્મિના વૈશાખ અંક સાથે એના લેખકો માટે કેટલીક સ્થનાઓ કરી હતી, તેમાંથી નપુંસક નામોનાં બધાં રૂપો અનુસ્વારાન્ત હોય એ નિયમથી કેટલીક ચર્ચા ઊભી થવા પામી છે. પ્રગ્નમધુના તા. ૬ મી જુન ૧૯૩૫ ના અંકમાં રા. સાહિત્યપ્રિય લખે છે કે નપુંસક નામોનાં એકવચનનાં રૂપો અનુસ્વારાન્ત ન હોય, બહુવચનના હોય. સારું થયું જે રા. સાહિત્યપ્રિયે આ વિષયને છેડ્યો, કેમકે તેથી આ મુદ્દા વિષે ચોખ્ખવટ કરવાનો કેટલાક વખતનો મારો વિચાર હું તજ્જ્યોની પાસે મૂકી ચકું છું. હું સમજું છું ત્યાં સુધી તો નપુંસક નામોના એકવચન બહુવચનનાં રૂપોની ભેડણીમાં ફેર કરવાનું કશું જ કારણ નથી. છતાં એમ પણ કબૂલ કરવું જોઈએ કે આ વાદ જૂનો છે અને એની બારીક તપાસ કરવાની જરૂરત હવે આની લાગી છે.

સ્વ. રા. બ. કમળાશંકરભાઈએ આ વિષે આમ લખ્યું છે : ૧

“ નપુંસક નામોમાં અન્ત્ય ‘ ઉ ’ નો બહુવચનમાં ‘ આ ’ થાય છે, જેમકે, ઊઠકરું - ઊઠકરું. ”

એનો અર્થ એમ કે એમના મતે એકવચનનાં રૂપમાં અનુસ્વાર જોઈએ નહીં, બહુવચનનાં રૂપમાં જોઈએ.

રા. નરસિંહરાવે પણ આ બાબતમાં આમ લખ્યું છે : ૨

“ This anusvāra is retained in the neuter gender singular in the nominative case only, in other cases (in the singular number) it is dropped, e. g. ગઢાને, ગઢાણું etc, [ગઢાને would be plural]. Parsi Gujarati disregards this rule and writes ગઢાને etc. in the singular number also. But it is unrecognised by શિષ્ટ Gujaratis, and those who like the late Kavi Narmadashanker [who at one time wrote પોષટનાં પેટ જેવા (see his Śara Śakuntala)] adopt this incorrect practice, betray a deplorable ignorance of the genius of their mother-tongue. An unconscious and unnecessary anxiety to emphasize the neuter gender of ગઢાને as distinguishable from the masculine gender

૧. ગુ. ભા. જ. વ્યા. પૃ. ૧૧૯.

૨. GLL, Vol. I, P. 326.

of *કોહાને*, is responsible for this error, an error which lands the writer into the confusion between the singular and plural number in the neuter gender forms themselves for *ગદાને* would be plural also."

આમ છે એટલે ૨૧. સાહિત્યપ્રિય સ્પર્શ છે તે વાદ નવો નથી. અલગત આને તો એ વાદ ધર્મ-માન્ય જેવો યદિ પડ્યો છે. એટલે તો આરો મૂત તુજોતી સમસ્ત મુકતાની હું મારી કરજી હમજી હું. મારા મતે નપુસક નામોની બધી જાતોમાં, બધી વિભક્તિઓમાં અને બધાં વચનોમાં અનુસ્વાર જોઈએ જ. મારા આ મત માટે ૨૧. સાહિત્યપ્રિય નિયમ માગે છે. હું એ નિયમ આપું તે પહેલાં ચાલુ મત પાછળના નિયમો તપાસી શક્ય છે, મેં નીચે ત્રીજી પાઠોદાહમાં જણાવ્યું છે તેમ, આ પ્રશ્ન ખાસ તો ઉદ્ધારાન્ત નપુસક નામોને લગતો જ છે. એમાં પણ મુખ્ય મુદ્દો સ્પર્શ અને ડેમ-ફર છે તે છે.

શુન્દરાતીમાં બધી જાતનાં નામોમાં પુલિંગમાં ઉદ્ધારાન્ત અને નપુસક ઉદ્ધારાન્તમાં બે અંગે બદલાય છે. અત્યાર સુધીમાં આપણાં વૈયાકરણોના મતે પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં, ઉદ્ધારાન્ત નામોનું અંગ એકવચનેબહુવચનમાં આધારાન્ત યદિ જાય છે, અને ઉદ્ધારાન્ત નામોનું અંગ એકવચનમાં આધારાન્ત અને બહુવચનમાં ઉદ્ધારાન્ત યદિ જાય છે. આમ અંગ બદલાવાનું કારણ શું? ૨૧. નરસિંહરાવે આ ઉદ્ધારાન્ત અને ઉદ્ધારાન્ત નામોની વ્યુત્પત્તિનું પૃથક્કરણ કરીને એમ સ્થાપિત કર્યું છે કે અપ્રજ્ઞાકાળમાં જે ઉદ્ધારાન્ત નામને ક' લાગતો તે નામો શુન્દરાતીમાં પુલિંગમાં ઉદ્ધારાન્ત અને નપુસકમાં ઉદ્ધારાન્ત બની ગયાં છે. આમ સિદ્ધ કર્યા પછી તેમણે ઉદ્ધારાન્ત નામોનું અંગ ઉદ્ધારાન્ત ડેમ-થાય તેની તપાસ પણ કરી છે. તેને વિશે તેઓ લખે છે: ૫

"A closer analysis of the એ stems will show that the word ending in એ is really the form of nominative singular and it is by a constant habit, as it were, that it has taken the place of a base-word. For just see : *કોહાને* turns the final એ into *જા* in the inflectional forms : *કોહાને*, *કોહાજી*, *કોહાજી*, *કોહાજી*, *કોહાજી* (*skr.*), *કોહાજી* (*Pr.*), *કોહાજી* (*G.*) :—

ક. આ બાબતમાં આજની પ્રચલિત સમજ ૨૧. નરસિંહરાવે લખી તે જ છે, છતાં ૨૧. સાહિત્યપ્રિયના અને ૨૧. કમ્પારાસકરના મતથી સ્થિતિ વાદન સ્પષ્ટ થતી નથી. ખરી રીતે નપુસક નામોમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં એકવચનમાં અનુસ્વાર ન આવે અને બહુવચનમાં આવે એવા મત આજે ચાલુ છે. પિંજી એ વાત ખાસ કરીને ઉદ્ધારાન્ત નપુસક નામોને વધુ લાગુ પડે છે. કા. વ. (ચાંદી મત કુળજી).

પાન
એ પાનમાં
પાન માં
પાન માં

પાન
એ પાનમાં
પાન માં
પાન માં

આમ સ્થિતિ થશે. એટલે આ પ્રશ્ન ઉદ્ધારાન્ત વિશે જ છે. આપણાં આદિમાં તો વિશેષોમાં એ નિયમ જામ થાય.

Here the **ક** becomes **ચ** through the elision of **જ** and the change of **જ** into **ચ**, thus retaining the nominative termination inherently. Before **ને, થી, etc.**, it is not the **અચ** or **ઓ** that is changed but the true phonetic course is: **ચોટક - ચોટક + ને, થી etc.**, and thus the **અજ** (without the nominative termination) becomes **આ** (**ચોટને etc. etc.**).

અહીં એમણે પુસ્તકિંગ આકારાન્ત નામના આકારાન્ત નામના અંગ વિશે સમજૂતી આપી છે, પણ નપુંસક ઉકારાન્તનાં પ્રથમેતર વિભક્તિનાં અંગ વિશે સમજૂતી આપી નથી. આ જ નિયમ બન્ને અંગને લાગુ પડે છે એમ એમનો મન હોય, પણ એ વિશે એમનાં લખાણોમાં કયાંય સ્પષ્ટ નોંધ નથી. હવે આજુ મત મુજબ આકારાન્ત પુસ્તકિંગ નામોનું પ્રથમેતર વિભક્તિઓનું અંગ બન્ને વચનમાં આકારાન્ત રહે છે ત્યારે ઉકારાન્ત નપુંસકવિંગ નામોનું પ્રથમેતર વિભક્તિઓનું અંગ એકવચનમાં આકારાન્ત અને બહુવચનમાં આકારાન્ત થાય છે. આટલો આ બન્ને જાતનાં નામો વચ્ચે ભેદ છે. ત્યારે નપુંસક ઉકારાન્ત નામોની બાબતમાં ઉકારાન્તનાં વચન પ્રત્યે આ અંગભેદ થાય છે તેનું કારણ શું? એકવચનમાં આકારાન્ત અંગનો અવતાર આકારાન્તનાં આકારાન્ત અંગ મુજબ જ મળી લઈએ તો પણ ઉકારાન્તનાં બહુવચનમાં આકારાન્ત અંગના અવતાર વિશે શાસ્ત્રીય સમજૂતીની જરૂર રહે છે. રા. નરસિંહરાવે આ ખુદો કયાંય ચર્ચ્યો નથી, પણ સ્વ. કમળાશંકરે એને સમજાવવા જેવું એક જગાએ કયું છે. તેઓ લખે છે:—

“મંદૂત આકારાન્ત નામમાં નપુંસક પ્રથમા એકવચનનો પ્રત્યય **અમ્** અને બહુવચનનો **અનિ** છે. પ્રાકૃતમાં **અમ્**નું **અં** ને અપભ્રંશ **ક** કે **ચ** થાય છે. પ્રાકૃતને અપભ્રંશમાં **અનિ** નો **ન** લોપાઈ જ અનુનાસિકની અસરથી **હ** પર અનુસ્વાર થઈ **આહ** થાય છે. ‘**આહ**’ મળી **હ** લોપાઈ અનુસ્વાર ‘**આ**’ ઉપર જઈ ગુજરાતીમાં **આ** થયું છે.”

એકવચનનું અંગ ઉકારાન્ત કેમ થાય છે તે તો રા. નરસિંહરાવે બહુ સમજળ રીતે બતાવ્યું છે. તેની સરખામણીમાં ઉપરની સ્વ. કમળાશંકરની સમજૂતી યોગ્ય નથી લાગતી. બહુવચનમાં

૧. GLL, Vol. II, P. ૧૪૬એ આમ છે: “The oblique form for these base-words is to be found only in the case of **ચોટક** and **પાણ** type only which change the final vowel to **આ** (**ચોટક, પાણ** etc.) the other words remain unaltered before the oblique case-terminations. I have already explained the reasons of the **આ** change in oblique cases. (See Vol. I P. ૩૧૬)” આમાં પણ નપુંસક ઉકારાન્તના અંગની સમજૂતી નથી.

૭. પણ એક સૂચન મળે છે ખરું. આજળ રા. નરસિંહરાવના GLL માંથી જે પહેલો ફેરો દાંડ્યો છે તેમાં—in other cases (in the singular number) it is dropped—એવું લખ્યું છે. એવું સૂચન, ઉકારાન્ત નપુંસકમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં બન્ને વચનમાં મૂળ અંગ તો આકારાન્ત છે, પણ એકવચનમાં એનો અનુસ્વાર ઊઠી જાય છે, એવું લાગે છે.

૮. યુ. ઇ. યુ. બી. યુ. ૧૧૯.

‘આ’ ને સંસ્કૃત બહુવચનના પ્રત્યય ઉપરથી વ્યુત્પન્ન કરવામાં યોગ્યતા છે એમ માનીએ: જો કે ગુજરાતીમાં બીજી કોઈ પણ જાતનાં નામમાં બહુવચનનો મૂળ પ્રત્યય લાગી રહ્યો હોય એવું બન્યું નથી. પણ અહીં ગુજરાતીમાં એકવચનથી બહુવચનનું અંગ જૂદું નથી; આથી એકવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ એક રીતે અને બહુવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ બીજી રીતે અને પ્રથમેતર વિભક્તિઓનાં એકવચનનાં અંગની વ્યુત્પત્તિ વળી ત્રીજી રીતે કરવાને કહ્યો જ આધાર નથી. આપણી અપશ્ચિત્ત બોલીઓમાં એકીકરણવ્યાપાર ઘણાં વિશાળ પ્રમાણમાં પ્રવર્તે છે. એટલે નામોને માટે આટલો જ નિયમ છે. શબ્દની મૂળ પ્રકૃતિ જ બધી વિભક્તિ અને બધાં વચનનું અંગ બને છે; પણ આકારાન્ત અને ઉકારાન્ત નામોમાં પ્ર. એ.માં જ એમ બને છે, પછીથી બધી વિભક્તિઓ અને બધાં વચનોનું અંગ બીજું બની રહે છે. એટલે બહુવચનમાં આ આકારાન્ત અંગ માટે સ્વ. ક્રમજાસંકરે સમજૂતી આપી છે, પણ તે ટકે તેમ નથી, બીજા કોઈએ એને માટે સમજૂતી આપી હોય એમ જાણમાં નથી.

નપુંસક ઉકારાન્તના નામોમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં એકવચન અને બહુવચન બન્નેમાં અંગ આકારાન્ત જ છે એમ મારું માનવું છે. આ મારું મન્તવ્ય લાખાશાસ્ત્રની દૃષ્ટિએ કેમ સમજાવાય તે હવે જોઈએ. સં. વર્ણ ને જ્યારે ‘ક’ લાગે ત્યારે વર્ણક થાય, તેનું પ્રથમા એકવચન વર્ણકમ્ થાય, પ્રાકૃતમાં એ વર્ણમ્ થાય. આમાં પ્રથમા એકવચનમાં જમ્ નો ડં યર્થ જાય અને ‘પાતું’ ૩૫ નિષ્પન્ન થાય. વળી વર્ણમ્નનું ઉચ્ચારસાર્વભૃત્ક અંતિમ ૩૫ વનમ્-વનાં થાય. અને આ ‘પાનાં’ તે આપણું પ્રથમેતર વિભક્તિઓનું બને વચનનું અંગ.

અહીં એક લાંબા ધવાનો સમ્ભવ છે. ૨૧. નરસિંહરાવે આકારાન્ત પુસ્તિકામાં નામોનું આકારાન્ત અંગ સમજાવ્યું છે તેમાં, પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય રહિતનો મૂળ શબ્દ જ લીધો છે. (દા. ત. પ્રસ્તરક, પ્રસ્તરક, નહીં). અને જે ઉપર જે અવતરણ સૂચવ્યું તેમાં વર્ણકમ્ ને પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય સહિત લીધું છે. તે બરાબર નથી એમ કહાય ગણાય. એ બરાબર નથી એમ માનવાને કશું જ કારણ મારી જાણમાં નથી. જોલુટું પ્રસ્તરકની બાબતમાં પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યય સહિત શબ્દ લ્યો (દા. ત. પ્રસ્તરક:) તો પણ કોઈ વાંધો ન આવે એમ કું ગણું છું. પ્રસ્તરક:-વપ્પરના -વપ્પરા એમ અવતરણ સૂચક છે, કેમકે અન્ય વિસર્ગ ધસાર્થ જવાનો પૂરો સમ્ભવ છે. આકારાન્તનાં આકારાન્ત અંગમાં તેમજ ઉકારાન્તનાં આકારાન્ત અંગમાં આવી રીતે, પ્રથમા એકવચનના પ્રત્યયની હાજરી ગણીએ તો, એક રીતે, બીજાથીયે પણ જળવાય છે. ખરી રીતે સંસ્કૃતનું પ્રથમા એકવચનનું ૩૫ જ ગુજરાતીમાં હંમેશાં બધી વિભક્તિ અને બધાં વચનનું અંગ બની રહે છે. દા. ત. પુ:-રામ, અમિ, યુરુ, પિતા, આત્મા, પ્રાણી, રાજા; સ્ત્રી:-નદી, શાળા, ક્વચિત્રી, વગેરે; ન:-ધર, નામ, યશ વગેરે. એટલે આ બન્નેમાં પણ સામાન્ય અંગને પ્ર. એ. નાં ૩૫ ઉપરથી વ્યુત્પન્ન કરવામાં કોઈ વાંધો હોયો ન જોઈએ. જોલુટું એક જ પ્રક્રિયાથી બધી જાતનાં નામની રીતિ સમજાવી શકાય છે તેથી બીજાધર્મનો લાભ થાય છે. છતાં, આકારાન્ત પુસ્તિકામાં જેમ જણવું હોય તેમ મરો, પણ ઉકારાન્ત પુસ્તિકામાં તો વર્ણમ્ ઉપરથી જ આકારાન્ત અંગ સમજાવવું પડશે.

રા. નરસિંહરાવ પણ ઉકારાન્તમાં અને વચનમાં આંકારાન્ત અંગ છે પણ એકવચનમાં અનુસ્વાર ઊડી નથી એમ માનતા લાગે છે એમ મેં આગળ (પાદનોંધ ૭મી) સૂચવ્યું જ છે.

પણ કોઈ એમ પૂછે કે જો નપુસક ઉકારાન્ત નામોમાં પ્રથમેતર વિભક્તિમાં જે વચનમાં આંકારાન્ત અંગ હોય તો પછી આજે એમ નથી ગણાતું અને જીવદું એકવચનમાં આંકારાન્ત અને અહુવચનમાં આંકારાન્ત અંગ છે એમ ગણાય છે તેનું શુ ૧ મારો જવાબ એટલો જ છે કે એવો ભેદ ગુજરાતી ભાષામાં સાર્વત્રિક નથી તથા ગુજરાતમાં એવો ભેદ છે એમ લાગે છે અને એ સ્વીકારવા હું તૈયાર છું, પણ, પાઞ્ચીઓની બોલીમાં એ ભેદ નથી એમ રા. નરસિંહરાવે પોતે જ નોંધ્યું છે. કાઠિયાવાડના કેટલાક ભાગમાં પણ એ ભેદ નથી એમ મારો અંગત અનુભવ છે આ વિષયમાં રસ લેનારાઓને જણાવવું જોઈએ કે જિર્નિના વૈરાખ અક બહાર પડ્યો કે તરતમાં જ આ મનવમનો એક પત્ર અમને મળ્યો હતો કે એ પત્ર ઉપરથી એટલું તો જરૂર ફિત થાય છે કે કાઠિયાવાડના અમુક ભાગમાં આ અંગમેદને કૃત્રિમ ગણવામાં આવે છે. તથા ગુજરાતની બોલીમાં એ ભેદ છે એ સાચું, પણ આવો અંગમેદ, મેં સમજવ્યું તે અવતરણ ધ્યાનમાં લેતાં સંભવિત નથી, કાઠિયાવાડ આદિ પ્રદેશની બોલીમાં એનું અસ્તિત્વ નથી તેથી પણ એ સંભવિત નથી, ત્યારે એ સંભવિત છે એમ માનનાનું એક માત્ર પ્રમાણ તથા ગુજરાતની બોલી, (જેને રા. નરસિંહરાવે) શિષ્ટ ગુજરાતીઓની બોલી કહી છે)^{૧૦} મને તો એમ લાગે છે કે તથા ગુજરાતીની અસાક્ષીયતાનો આ દષ્ટાન્ત છે નપુસકનાં એકવચન બહુવચનના રૂપો વચ્ચે ભેદ રહી શકે એવી અતિશાક્ષીય વૃત્તિને લીધે જ આવો અંગમેદ તથા ગુજરાતમાં પ્રચારમાં આવ્યો લાગે છે^{૧૦} આ ક્ષેત્રમાં આપેલ રા. નરસિંહરાવના પહેલા જ ફકરાના અન્તર્માંથી એવું સ્પષ્ટ પણ નીકળે છે.

૬. એ પત્રમાંથી નીચેના ઉતારો આ વાતને સિદ્ધ કરશે પત્ર રા રા હરિલાખ ૨. માકડે. નેરિયા (કાઠિયાવાડ)થી વર્ષ ૧૮૮૬ ના રાજ લખ્યો હતો “વળી અનુસ્વાર મટિ ને સૂચના (૩) માં તમે નિયમ બાંધો છે એ વિષે તમારે ‘બુલ્હ બાકરજી’નું પા ૧૨૩ મુ જોવું. એમાં ‘છાકર’ની ખીજ વિભક્તિ આમ આપી છે

એ વ
છાકરને

ખ. વ.
છાકરને, છાકરાઓને

નોંધ • એ વ રા ઉપર મીંડુ નથી એ ધ્યાન એને છે આ વિષે ચર્ચાપત્ર લખવા મારો હિસાબ ધણી વખતથી છે હમણા જ નિરાળમાં (એ પૂર્ણ હાર્ડિકેલ છે) ચર્ચા થઈ હતી, બ્ર. બા. બૃલ કરે છે એમ અમારે માનવું છે”

૧૦. એટલે સમગ્ર ભાષાપ્રદેશના અમુક બોલીપ્રદેશમાં હચ્ચારભેદ હોય અને તેને લીધે ભેદભેદે ભૂલભવે તેને incorrect તો તો જ કહેવાય, જો એની સાક્ષીય તપાસને અન્તે એ અસાક્ષીય કરે અહાં એવું કંઈ નથી જીવદું સાનુસ્વારાન્ત રૂપ વ્યુત્પત્તિની દૃષ્ટિએ સાક્ષીય છે, એમ મેં બતાવ્યું જ છે. નિરનુ સ્વારાન્ત રૂપ વ્યુત્પત્તિના ક્રમે અસાક્ષીય છે એમ પણ તેનાથી જ ફિત થાય છે. તો પછી માત્ર તથા ગુજરાતની બોલીમાં એ રૂપ નિરનુનાસિક છે મટિ એમ જણવું જ જોઈએ એ મત યોગ્ય નથી, ખરી રીતે તો ‘હું શું કર’ ને ‘હું શું કર’ એમ બોલનારા તથા ગુજરાતના વતનીની બોલી ઉપર અનુસ્વારના નિયમો મટિ આવાર રાખવો તે પાદ ૧ની બનાવેલી પતરાવળી ઉપર બેસી મધદરિયાની સફર જવા નેટલું જ ભ્રમજકારક છે અનુસ્વારની બાબતમાં તથા ગુજરાતીને સિદ્ધ ન બોલે એમ મારી સવિનય વિનંતી છે તથા ગુજરાત, ભાવનગર (ગોદહિલવાડ) માલાવાડ, હાવાર, સોરાઠ, કચ્છ-એમ ઉત્તરોત્તર આ અનુસ્વારના હચ્ચારની લાગણી તીવ્રતર બનતી જાય છે.

એટલે આવા અંગમેદ રાખવાથી ચાતુ મનવાળાઓની દૃષ્ટિએ નીચેનો ફાયદો થવાનો સંભવ છે.
દા. ત. કુતરું ની પંચમી આમ થાય :

અ. વ.
એક કુતરાથી

બ. વ.
ધણા કુતરાથી

આથી કુત્રીને એકવચનનો એક લક્ષ્મી આવી જાય એમ એમની દલીલ લાગે છે. પણ આપણે ત્યાં એકવચન બહુવચનના અંગમા સામાન્ય રીતે એક છે જ નહીં. દા. ત. એક ઘોડાને - ઘણા ઘોડાને, એક માણસને - ઘણા માણસને, એક નદીમાં - ઘણી નદીમાં, દરેકમાં એકવચન અને બહુવચનના અંગ વચ્ચે ફરક છે નથી. અવગત બહુવચનનો 'આ' પ્રત્યય ભગે ત્યારે બે વચન વચ્ચે એક થાય ખરો, પણ તેથી બંને વચનના અંગમાં કંઈ ફરક પડતો નથી. વળી, આ પણ ભૂલવું ન જોઈએ કે આ 'એ' પ્રત્યય સામાન્ય વ્યવહારમાં લગભગ ભૂલમાં મળે છે. કાઠિયાવાડમાં (હાલના રાજ્ય પ્રદેશમાં ખાસ) તો આ 'એ' ને ભૂલે નાખવાની જ્ઞાતિ ધણી જ પ્રમાણ છે. છતાં 'એ'ની વાત બાળુએ રાખીએ તો પણ આપણે ત્યાં એકવચન અને બહુવચનના અંગમાં ફરક ફરક નથી; તો ધણી, માત્ર નપુસક ઉદ્ધારાન્ત નામો પૂરતો જ એ એક પ્રચારમાં લાવવામાં શો હેતુ છે તે 'હું' તો સમજતો નથી.

એ એક લાવવાથી એકવચનબહુવચનનો એક જ સમજી શકાય છે તે ફાયદો ખીજી દૃષ્ટિએ બહુ ગૌણ બની જાય છે. ઉદ્ધારાન્તની પ્રથમેતર વિકલ્પિયોનાં બંને વચનનાં અંગમાં એક ન રાખવાથી જે ફાયદો થાય તેની પાસે ઉપલો ફાયદો હિસાબમાં નથી એમ પણ ખરું કહેવાનું છે. ઉદાહરણ લઈએ :

	કુતરો (પુ.)	કુતરું (ન.)	કુતરું (ન.)
		ચાતુ મતે	ખારા મતે
અ. વ.	એક કુતરાથી	એક કુતરાથી	એક કુતરાથી
બ. વ.	ધણા કુતરાથી	ધણા કુતરાથી	ધણા કુતરાથી

આ ઉપરથી તરત સમજાશે કે ચાતુ મનને અનુસરવાથી એકવચન-બહુવચનનો એક રસી રહે છે તો એક જ શબ્દના બહુવચન માટે ફરક નીચાની રહેતી નથી ખરી રીતે એક જ શબ્દ બંને બહુવચન વપરાતો દેખાય એવા દેખાતો આપણી જાણમાં જોઈ નથી ઘોડો-ઘોડા; છાત્રો-છાત્રી; અધિકારી-અધિકારી; ગણેશ-ગણેશ વગેરે ધણાં ઉદ્ધારાન્ત પુસ્તિકા નામોનું ઉદ્ધારાન્ત નપુસક ફરક શક્ય છે. ચાતુ મનને અનુસરવાથી એ બધાં વચ્ચે એકવચનનાં રૂપમાં કંઈ ફરક પડતો નહીં,

મારા-મને રહેશે. મેં એક છોકરાને એક પૈસો આપ્યો. અને 'મેં' એક છોકરાને એક પૈસો આપ્યો. 'મનિ' બેઠે બતાવવાને મારા મત મુજબનો અંગમેદ (એકવચનમાં પણ) જરૂરનો છે. = ૫૫૫

૫૫૬ ગુજરાતીમાં એકવચન અને બહુવચન વચ્ચે અંગમેદ નથી જ, એ ખીલ રીતે પણ બતાવી શકામ. ગુજરાતીમાં બધી જાતનાં પુલ્લિંગ નામોની પ્રકૃતિ આંકારાન્ત, બધી જાતનાં સ્ત્રીલિંગ નામોની પ્રકૃતિ ઈકારાન્ત અને બધી જાતનાં નપુંસક નામોની પ્રકૃતિ ઉકારાન્ત મળવાનો સમન્વય પડી ગયો છે. દા. ત. પુલ્લિંગ નામ આંકારાન્ત હોય (દા. ત. હાથ) તો પણ તેની પ્રકૃતિ આંકારાન્ત ગણાય છે. આ વાત, કોઈ પણ નામની જાતિ જણવાને 'કેવો-કેવી-કેવું' પૂછીએ છીએ તેથી જણાઈ રહેશે. હાથ કેવો અને ઘોડો પણ કેવો. ગાય કેવી અને નદી પણ કેવી. ઘર કેવું અને પાનું પણ કેવું. આમ પુલ્લિંગની પ્રકૃતિ આંકારાન્ત, સ્ત્રીલિંગની ઈકારાન્ત અને નપુંસકની ઉકારાન્ત એમ નિયમ છે. કોઈપણ નામનાં વિશેષણને (પ્રયત્નેતર વિભક્તિમાં) તપાસવાથી આ વાત વધુ સ્પષ્ટ દા. ત. ઘોળા ઘોડાને તેમજ ઘોળા હાથને. ઘોળા ગાયને તેમ જ ઘોળા ઊંચે. ઘોળાં ઘરમાં અને ઘોળાં પાનમાં. આથી સમજશે કે સામાન્ય રીતે એકવચન અને બહુવચનની પ્રકૃતિ નીચે મુજબ છે:

એ. વ.

બ. વ.

ઘોળા-ઘોળી-ઘોળું

ઘોળા-ઘોળી-ઘોળાં

આમથી એકવચનવાળી પ્રકૃતિ દરેક જાતિમાં પ્રથમા એકવચનમાં જ રહે છે. પ્રથમા બહુવચનથી માંડીને બધાં રૂપમાં (એ. વ. તેમજ બ. વ.ના) ઉપરની બહુવચનવાળી પ્રકૃતિ અંગ બની રહે છે. આમ :

	એ. વ.	બ. વ.
	ઘોળા હાથને	ઘોળા હાથોને
પુલ્લિંગ	ઘોળા ઘોડાને	ઘોળા ઘોડાઓને
	ઘોળી ગાયને	ઘોળી ગાયોને
સ્ત્રીલિંગ	ઘોળી ઊંચે	ઘોળી ઊંચોને
	ઘોળાં ઘરને	ઘોળાં ઘરોને
નપુંસક	ઘોળાં છોકરાને	ઘોળાં છોકરાઓને

આમ દરેક જાતિમાં, શબ્દનુ અગ્ર એકવચન અને બહુવચનમાં એનું એ રહે છે એ જ નિયમ સત્ય છે

માટે, નપુંસક ઉકારાન્ત નામમાં પ્રથમેતર વિભક્તિઓમાં એકવચન તેમ જ બહુવચન બંનેમાં અગ્ર આકારાન્ત જ છે

છેવટે આ બાબતમાં નીચેના દૃષ્ટાન્તો બરાબર સમજવાથી આ આખા પ્રક્રિયા લાભ-અલાભની સમજ તરત પડી જશે એના ઉપર કશી જ ટીકા કર્યા વગર એ દૃષ્ટાન્તો નીચે આપુ છું

	એ વ.	બ વ.
(૧) [પુ. છાકરો]	કાળા છાકરાને	કાળા છાકરાને

[ન. છાકરે]	{	ચાતુ મત — કાળા છાકરાને	કાળા છાકરાને
	{	મારો મત — કાળા છાકરાને	

(૨) [પુ. છાકરો] મે એક છાકરાને મીઠાઈ આપી.

[ન. છાકરે]	{	ચાતુ મત — મે એક છાકરાને મીઠાઈ આપી
	{	મારો મત — મે એક છાકરાને મીઠાઈ આપી.

(૩) ચાતુ મત શચીની પણ સ્પર્ધા કરે એવા, મુનિના મનને પણ ચળાવે એવા અને વસન્તસમૃદ્ધિથી માદક બનેલા રૂપને જોઈ કાણ ઉત્સુક ન થાય ?

મારો મત શચીની પણ સ્પર્ધા કરે એવા, મુનિના મનને પણ ચળાવે એવા વસન્ત સમૃદ્ધિથી માદક બનેલા રૂપને જોઈને કાણ ઉત્સુક ન થાય ?

(૪) પુ. કૂતરો

શરીર સફેદ રંગવાળા, પુછડી પટપટાવતા મારા પગ આગળ આજોડતા એક કૂતરાને મે રોટલી આપી

ન. કૂતરે

ચાતુ મત શરીર સફેદ રંગવાળા, પુછડી પટપટાવતા મારા પગ આગળ આજોડતા એક કૂતરાને મે રોટલી આપી

મારા મત શરીર સફેદ રંગવાળા, પુછડી પટપટાવતા મારા પગ આગળ આજોડતા એક કૂતરાને મે રોટલી આપી

નોંધ આ લેખના છેલ્લા પ્રૃષ્ઠ વાંચતી વેળાએ તા ૨૩-૬-૩૫ નાં પ્રજ્ઞાનપુર્ણાં છપાએલ ૨૮ નંરસિંહરાવનુ આ વિષયનુ ચર્ચાપત્ર વાંચુ છું 'એ ચર્ચાપત્રમાં આપેલી વીગત, મે ઉપર ૨૮ નંરસિંહરાવનાં GLL માંથી ટાંકેલા ફકરાનાં બાધાન્તર જોવી જ છે તેથી, તથા તેમાં કોઈ નવાં મુદ્દો ઉઠાવારેયો નથી તેથી એનો જવાબ આપવાની જરૂર નથી

નિરુક્ત

[અખ્યાય બીજો, ખંડ એકથી ચાર : વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રને લક્ષ્યતા]

ખંડ પહેલો

હવે વ્યુત્પત્તિ : તેમાં જેનાં સ્વર અને આકરણવિષયક રૂપો પૂર્ણ હોય અને જે ધ્વણી જ શુદ્ધ તરી આવે તેવા વિકારવાળા હોય તે (શબ્દો)ની વ્યુત્પત્તિ સામાન્ય રીતે કરવી.¹ પણ અપૂર્ણ અર્થ હોય અને શુદ્ધ તરી આવે તેવા વિકાર ન હોય તો બીજા કર્મનાં સામ્યથી તેના સામાન્ય અર્થની પરીક્ષા કરવી.² (કર્મનું) સામ્ય પણ ન હોય તો અક્ષરના સામ્યથી વ્યુત્પત્તિ કરવી, પણ ન કરવી એમ તો નહિ જ.³ વળી આકરણવિષયક રૂપને બહુ વળગવું નહિ. એ રૂપો અપવાદથી ભરપૂર હોય છે.⁴ અર્થને અનુરૂપ વિભક્તિઓ સમજાવવી.⁵

- આ પહેલા ખંડમાં ચારક વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્રના કેટલાક સામાન્ય નિયમો અને ઉત્સર્ગો આપે છે. કેટલાક શબ્દો એવા હોય છે, જેના મૂળ ધાતુ વિશે આપણને શકા જ ન રહે, કેમકે એનું આકરણ-વિષયક રૂપ પૂર્ણ હોય, એટલે કે મૂળ ધાતુમાંથી એનું અત્યારનું રૂપ કેમ થયું છે તેનાં બધાં સ્થિત્યન્તરોની આપણને જાણ હોય અને તેથી કરીને જેની વ્યુત્પત્તિ આપણને શંકાસ્પદ લાગે તેની હોય, આવા શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ વિશે તો મુશ્કેલી રહે જ નહિ. એના મૂળ ધાતુ સ્પષ્ટ રીતે સમજાય તે જ હોય.
- પણ કેટલાક શબ્દોમાં એના મૂળ ધાતુ વિશે શકા રહે તેવું હોય, કેમકે એનું રૂપ જ આપણને પૂરું સમજાતું ન હોય, આવા શબ્દોમાં એના જ અર્થના બીજા શબ્દના સામ્યથી વ્યુત્પત્તિ કરવી, જેમકે આચાર્યને ચારક જ્ઞાતિમાંથી પણ વ્યુત્પત્તિ કરે છે, એમાં આચાર્યનું રૂપ બરાબર ન સમજાયું તેથી એના જેવો શબ્દ લઈને ભવિષ્યવાનિયાચાર્યઃ એમ એની વ્યુત્પત્તિ આપી છે. આ ઉત્સર્ગ આપણે જેને analogy કહીએ છીએ તે છે.
- જ્યાં અર્થસામ્ય પણ ન હોય ત્યાં શું કરવું ? ચારક કહે છે કે એવા વિષયમાં માત્ર વર્ણસામ્યથી પણ વ્યુત્પત્તિ કરી બતાવવી, પણ સાચ ન કરવી એમ ન કરવું. આ વર્ણસામ્યનો ઉત્સર્ગ ધોષો જ જોખમમરેડો અને અશાસ્ત્રીય બની જવાનો સૂચવ છે.
- આ ખંડના છેલ્લા ભાગ ઉપરથી સમજાશે કે ચારકના વખતમાં જ વૈદિક ભાષાનાં કેટલાંયે રૂપો અપવાદરૂપ ગણાવા લાગ્યાં હતાં અને એનું મૂળ જુવાઈ ગયું હતું. અને દ્રવિડમત્રક ભાષાશાસ્ત્રની જાણ એ વખતે નડોટી તેથી ચારક આવા શબ્દોમાં વ્યાકરણના રૂપને વળગવાની ના પાડે છે, અલગત આમાં શાસ્ત્રીય દૃષ્ટિએ અચોક્કસતા જ છે.
- કર્તા, કર્મ વગેરેના અર્થ મુજબ વિભક્તિઓ સમજાવવી.

દ્વાર, મરુજા. ૧૬ વળી જ્યારે ધાતુમાં સ્વરની લગોલગ અન્તર્ય આવે ત્યારે તે બે શબ્દોનું મૂળ થાય છે. તેમાં જો સિદ્ધ રૂપ એક અંગમાંથી ન સાગિત થતું હોય તો બીજું અંગ તપાસવું. તેમાં પણ કેટલાંક તો કોઈક વખતે જ વપરાય છે, જેમકે કતિ, મૃદુ, ઘ્રુ, ઘૃષ્ણ, કુળાક્ષ્મ વગેરે. ૧૭

વળી લૌકિક ધાતુમાંથી વૈદિક નામો સંધાય છે, જેમકે હમૂના, ક્ષેત્રસાધા: તેમ જ વૈદિક (ધાતુમાંથી) લૌકિક (નામો સંધાય છે,) જેમકે રણમ્, છત્તમ્. ૧૮

વળી કેટલાંક મૂળ રૂપ વાપરે છે, તો કેટલાંક વિકૃત રૂપ વાપરે છે. ધા.શિવ્ જતું કબોજોમાં જ વપરાય છે. કબોજ, કબ્જલથી આનન્દ માનનાર કે કમનીય સ્ત્રીજથી આનન્દ માનનાર; કબ્જ કમનીય હોય છે. આતું વિકૃત રૂપ શવ આર્યોમાં વપરાય છે. ધા.દા કાપતું પૂર્વના લોકોમાં,

ભાષ=ધા. વહમાંથી છે. તેમાં અન્ત્ય હ નો ઘ થયો છે. મેષ=મિહમાંથી છે. તેમાં અન્ત્ય હ નો ઘ થયો છે. નાષ=ધા. નાથમાંથી છે. તેમાં અન્ત્ય થ નો ઘ થાય છે. ગાષ=ધા. ગાહમાંથી છે. તેમાં અન્ત્ય હ નો ઘ થાય છે. વધૂ=વહમાંથી છે. તેમાં અન્ત્ય હ નો ઘ થયો છે. મધૂ=ધા. મદ્માંથી ગણાય છે. તેમાં અન્ત્ય દ નો ઘ થયો છે.

૧૯. આસ્પત્ર વગેરેમાં એક વર્ણનો વધારો થાય છે,

આસ્પત્રને અસમાંથી વ્યુત્પન્ન કરીને તેમાં થ નો વધારો થયો છે એમ મનાય છે. દ્વાર ને ધા. હમાંથી વ્યુત્પન્ન કરીને તેમાં દ્ નો વધારો થયો છે એમ મનાય છે. મરુજા ને ધા. મરુજમાંથી વ્યુત્પન્ન કરીને એમાં ઝ નો વધારો થયો છે એમ મનાય. આ ઉત્પત્તિને adaptixis કહી શકાય.

૨૦. સ્વરની લગોલગ અન્તર્ય જેમાં હોય તેવા ધાતુમાંથી બે શબ્દો નિષ્પન્ન થાય છે. તેનાં કતિ વગેરે કદાન્તો છે.

ધા. અવમાં સ્વર અ અને અન્તર્ય વ લગોલગ છે. તેમાંથી કતિ અને અવન એમ બે શબ્દો વ્યુત્પન્ન થાય છે. ધા. સદ્ માં દ્+અ છે. તેમાંથી મૃદુ અને માર્દવ વગેરે થાય છે. ધા. પ્રધૂમાં દ્+અ છે. તેમાંથી ઘ્રુ, પ્રથન વગેરે થાય છે. ધા. પ્રુષ્માં દ્+અ છે તેમાંથી ઘૃષ્ણ; ઘૃષ્ણિ વગેરે થાય છે. ધા. જ્વજ્માં દ્+અ છે. તેમાંથી કુળાક્ષ્મ, યવળન વગેરે થાય છે.

૨૧. ગાઢી ધાસ્ક વૈદિક ભાષા એટલે તે વખતની સાહિત્યગ્રીય ભાષા અને લૌકિક ભાષા એટલે બાલકાલી ભાષાની વાત કરે છે. એના વખતમાં કેટલાંક શબ્દો એવા હતા જેના ધાતુઓ લૌકિક બોલીમાં જ વપરાતા પશુ એના ઉપરથી નિષ્પન્ન થતાં નામો વૈદિક ભાષામાં જ વપરાતાં, એટલે કે લૌકિક બોલીમાં એ નામો ન વપરાતાં અને વૈદિક ભાષામાં એ ધાતુઓ વપરાતા. આવાં નામોને વ્યુત્પન્ન કરવામાં લૌકિક ધાતુઓનો જ આશ્રય લેવો પડે. તેથી જ રીને કેટલાંક ધાતુઓ વૈદિક ભાષામાં જ વપરાતા અને એમાંથી નિષ્પન્ન થયેલાં નામો જ માત્ર (તે તે ધાતુઓ નહિ) બોલીમાં વપરાતાં. આનાં નામોની વ્યુત્પત્તિ કરવામાં વૈદિક ધાતુઓનો જ આશ્રય લેવો પડે. આ બતાવે છે કે ધાસ્કના વખતમાં બાલકાલી ભાષા (ગ્રામ્ય) અને વૈદિક ભાષા બન્ને સારી થોડે તફાવત પડવા માંડ્યો હતો. દમૂના: (ધર) ધા. દમ્ ઉપરથી ગણાય છે. ક્ષેત્રસાધા: માં ધા. સાધ્ છે. આ ધા. દમ્ અને ધા. સાધને ધાસ્ક લૌકિક ગણે છે. રણ ધા. રણ્ ઉપરથી અને છત્તમ્ ધા. છ્ ઉપરથી છે. તે બંનેને ધાસ્ક વૈદિક ધાતુઓ ગણે છે.

દાનમ્ પશ્ચિમના લોકોમાં વપરાય છે. ૧૯ આમ એકલા શબ્દો વ્યુત્પન્ન કરવા.

પણ તદ્વિત રૂપમાં અને 'એક કે અનેક અવયવવાળા સમાસમાં ક્રમવાર એક પછી એક જુદા કરીને (શબ્દો) વ્યુત્પન્ન કરવા. દષ્ટ્યઃ પુષ્પઃ દંડને લાયક છે કે દંડથી સંધાય છે. દણ્ઢ ધા.દા ધારણ કરવું ઉપરથી. બક્રો દદતે મણિમ્ (અક્રૂર મણિ ધારણ કરે છે.) એમ વપરાય છે. દમન ઉપરથી (દમન કરે છે માટે) દણ્ઢ એમ ઔપમન્યવ. ૨૦ દણ્ઢમસ્યાકર્ષત ('તેનો દંડ કરો.' અથવા તેનો દંડ ખેંચી લે છે કે તેનું અપમાન કરે છે.) તે નિન્દાવાચક છે. કસ્યા એટલે ધોડાનું દોરડું. કાખની આસપાસ ગળે છે. કસ (શબ્દ) ધા.ગાદ્+સ પ્રત્યય ઉપરથી કે ધા.સ્યા ઉપરથી નિરર્થક દ્વિરુક્તિ થઈને. તેમાં જોવા જેવું શું છે? અથવા ધા.કવ્ ઉપરથી. આના સામ્ય ઉપરથી મનુષ્યની કાખ અને તે કાખના સામ્ય ઉપરથી અમ્મની. ૨૧

ખંડ ત્રીજો.

રાજનો પુરુષ તે રાજપુરુષ. રાજા ધારાજ ઉપરથી. પુરુષ એટલે પુરિયાદ (પુરમ=શરીરમાં ખેસનાર) અથવા પુરિચય (પુરમાં સૂનાર) અથવા ધા.પૂ ઉપરથી. અંદરનો ભાગ પૂરે છે— અંતરાત્મા સમ્ય-ધી. ૨૨

“આ બધું જગત તે અંતરાત્માથી પુરાયું છે, જેનાથી પર કે અપર કંઈ નથી, જેનાથી નાનું કે મોટું કંઈ નથી અને જે વૃક્ષની પેઠે આકાશમાં સ્થિર બેસે છે.” આ પણ વૈદિક મંત્ર છે.

૧૬. અહીં યાસ્ક પ્રાંતીય બોલીની વાત કરે છે, જેવો સંબંધ ઉપરના ટિપ્પણમાં વૈદિક ભાષા અને સામાન્ય લોકિક બોલી વચ્ચે બતાવ્યો તેવો જ સંબંધ જુદી જુદી પ્રાંતીય બોલીઓ વચ્ચે પણ હોતો. યાસ્કે આપેલાં ઉદાહરણો ૨૫૪૯ જ છે. આનો અર્થ એટલો જ કે આપણે જે પ્રાંતીય પ્રાકૃતોની (માગધી, સારસોની વગેરેની) વાતો કરીએ બીજો, તે ત્યારે પણ ૨૫૪૯ થવા માંડી હતી.

૧૭માં પ્રસંગાનુસાર કબોજની વ્યુત્પત્તિ આપી છે. કમન્સોજ (સોજ) એમ જાણીને કબજ બોલવાનાર તે કબોજ કબોજ, એમ એક, અને કમનીય ચીજ બોલવાનાર તે કબોજ, કબોજ એમ બીજી વ્યુત્પત્તિ એ શબ્દની આપી છે.

૨૦. દષ્ટ્ય તદ્વિત રૂપ છે. તેની બે વ્યુત્પત્તિ આપી છે. ધા.દા ધારણ કરવું ઉપરથી એક, અને બીજી ઔપમન્યવના મન મુજબ ધા.દમ્ દમન કરવું ઉપરથી. ધા.દા ધારણ કરવાના અર્થમાં વપરાય છે તેના ઉદાહરણ તરીકે બક્રો દદતે મણિમ્નો ઉદાહરણ આપ્યા છે.

૨૧. અહીં કસ્યાની વ્યુત્પત્તિ મઠિ ત્રણ ધાતુઓ આપ્યા છે: (૧) ધા.ગાદ્+સ પ્રત્યય, (૨) ધા.સ્યા જેનું ઉપરથી દ્વિરુક્તિ=reduplication થઈને, ઘડ્યા-કલ્યા-કસ્યા, (૩) ધા.કવ્ ઉપરથી. કરવાનો મૂળ અર્થ 'ધોડાનું દોરડું', પણ એ દોરડું કાખમાં યડીને બંધાય છે. તેથી લક્ષગ્રાથી કરવાનો કાખ થયેલો, એમ યાસ્કનો મત છે.

૨૨. પુરુષની વ્યુત્પત્તિ મઠિ ત્રણ ધાતુ આપ્યા છે. પુરિન્ધા સદ્; પુરિન્ધી (સવ) અને ધા.પૂ પૂરવું આ બધાના મૂળમાં મનુષ્યના શરીરમાં દોરડું અતારાત્મા બિરાલ છે જેની માન્યતા રહી છે. એ માન્યતાના રૂપમાં એ વૈદિક મંત્ર ખબ્બ યાસ્કે ઉપર લખેલો છે.

વિશ્વકર્માકર્ષ' (ધિક્કારપાત્ર કૃતગતી પેઠે ખેચે છે તે) વિ અને ચક્ર, ચક્ર કૃતગતી ગતિ માટે વપરાય છે દ્રાતિ એટલે ગતિ કદાતિ એટલે ધિક્કારપાત્ર ગતિ. ચન્દ્રાતિ તે કદાતિ ઉપરથી નિર્ણયક દ્વિરુક્તિ થઈને. તે તેમાં છે તે વિશ્વકર્મ ૨૩

કલ્યાણવર્ણરૂપ કલ્યાણ વર્ણ જેવું જેવું ૨૫ છે તે કલ્યાણ ઇચ્છાવાચક હોય છે. વળ ધા વૃ ઉપરથી. રૂપ ધા.રૂચ્ ઉપરથી

આની રીતે તદ્દિત કેપો અને અમાસોની વ્યુત્પત્તિ આપની

સમન્વયગદિત (શુદ્ધ પડેલા) શબ્દો ન સમજાવવા—વ્યાકરણથી અનભિગ્નને, છાત્રાવધર્મો ન રહેતો હોય તેવા સિધ્ધને, આ (વ્યુત્પત્તિશાસ્ત્ર) સમજાવને અશક્ત હોય તેને. કાગળ અજ્ઞાની હંમેશા જ્ઞાનીની અદેખાઈ કરે છે. છાત્રાવધર્મો રહેતાને સમજાવવા અથવા જે સમજાવને સમર્થ હોય તેને અથવા શુદ્ધિશાળીને અથવા ઉચ્ચમીને ૨૪

ખંડ ચોથો

“ખરેખર વિદ્યા બ્રાહ્મણ પાસે મળે” અને રક્ષ, હુ તારો ભડાર છુ. અદેખાઈવાળા પામે, નીચ હૃદયવાળા પાસે, નિરુદ્ધમી પાસે અને પ્રકાશને નહિ તો હુ બળવાન મળેશ

સુખી કરીને તથા અમૃત આપીને જે સત્ય વડે કર્ણને વીધે છે તેને માતા અને પિતાની પેઠે માન આપવું તથા તેના તરફ દ્રેષભાવ ન રાખવો

જે ભણેના સિધ્ધો શુરુને મનથી, વચનથી અને કર્મથી માન આપતા નથી, તેને શુરુ ભોજન નથી આપતા તેમ જ વિદ્યા પણ તેને પ્રમાદ નથી આપતી

જે પવિત્ર અપ્રમત્ત વિદ્વાન અને બ્રહ્મત્યર્થનું પાલન કરવાવાળો હોય, (વળી) જે તારા પ્રતિ દ્રેષભાવી ન હોય તેની આગળ જ હે બ્રહ્મન, મનરના માટે તું અને પ્રકાશ”

૨૩. દ્વિતિ એટલે ગતિ. કદાતિ એટલે અગત્ય ગતિ, દુર્લભ ગતિ કદાતિની નિર્ણયક દ્વિરુક્તિ (redundant reduplication) થતા કવદ્રાતિ—ચક્રદ્રાતિ એમ થાય એના વિષ્ણુ સળગાવ વિશ્વકર્મ થયું. આમ દરેક અવધવ છગે પાશને ચારકે વ્યુત્પત્તિ ખરી બતાવી છે.

૨૪. અનગિમરીને આમ છતાં શબ્દો સમજાવતાં અનર્થ થવાનો સુભવ છે, માટે અગિમરીને જ વ્યુત્પત્તિ-શાસ્ત્રના નિયમો સમજાવવા આ વાત ઉપર ચારકે બહુ ભાર મૂકે છે અને એના ટેકામાં ચોથા ખંડમાં આપેલા ચાર મત્રો ઉલ્લેખે છે આ બંધ સાચા છે અને અનભિગ્નની દાવમાં આની પડતા એનો ફરુપરોગ થવાનો સુભવ છે.

सूचि

अभ्यो : २०४
 अभि : २००
 अभिपुराण : ७३, ८०, ८१, ८२
 अभिमित्र : १६३, १६४
 अभिविषय : १६३
 अभ्युक्त : ६६, १०१, १०२
 अभ्युक्तशत्रु : ६६, १०२
 अभ्युक्तवेद : १०५, १०६, १०६
 अभिषिक्त कृष्ण : १०२
 अभ्युक्त : १०२
 अभिनयदर्पण : ७३, ७४, ७५, ७६, ७७, ८१, ८२
 अभिनय : १६६
 अभिनय कालिकास : ११०
 अभिनयश्रुत : ६५, ८५, १५७
 अभिनयकारिता : १५७, १६६
 अभ्युक्तक : १६५
 अभ्ये अर्ध : २३५
 अभ्युक्त : १६४
 अभ्युक्त नार्थक : ११२
 अभ्युक्त : ११५
 अभ्यासीन काव्यसाहित्यार्थ पद्धति : २२०, २२५
 अभ्युक्त (डो.) : ६२
 अभ्युक्तवर्धन : ६६, १०१
 अभ्युक्तवर्धन (विशाखधृप) : १०२
 अभ्युक्ता : १०३, १०४
 अभ्युक्तक : ६५
 अभ्युक्ताप : २०१, २०२, २०३
 अभ्युक्त भक्त : १०३
 अभ्युक्त युधिष्ठिर : ६४
 आगमादी : १२६, २३५
 आत्मभोक्त : ६५, ६६

आनन्दवर्धन : १६५
 आनन्दवर्धनधृप : ११०, ११७
 आत्रपादी : १४०
 आरपयक : १०८
 आर्किट्ट ह्यो धर्म वेदः : १०४
 आर्थक : १०१, १८२-८४
 आर्थवाणीना विकास : १८६
 धर्मिकाप : १३४
 Indian Antiquary : ६१
 धर्म : ११०, ११५, २००
 धर्मकास : १५८, १५९, १६२
 धर्मावास्थाप नियत : १८५
 उत्तररामचरित : १८५
 उत्तरमुद्राचरित : १८५
 उद्भवत : १०२
 उद्वाही : ६६, १०२, १६३, १६४
 उद्वाही : १६४
 उद्वाहकः : १११, ११२
 उद्वाही सिपाई : १८५
 उद्वाहकः : १२६, १३६, १५१, २१७, २३५
 उद्वाहकः रचनाकाण : १८६
 उद्वाही : १८८
 उद्वाहक : १०३, १०४, १०७, १०८, १०९
 उद्वाहक प्रतिशाप्य : २४७, २४८
 उद्वाहक धर्मिका : १०३, १०४, १०९
 उद्वाहक आर्ध लाभारक
 आरिओ-टल रिसर्च धर्मिकाप : ६२
 उद्वाहक : १६४
 उद्वाहकः : १८६
 ' उद्वाहक ह्यो ' : १८६
 उद्वाहक गौरीचकर : ६०

ચક્રવર્તિકવિ હર્ષને નામે ચટલાં, સ્તોત્ર : ૧૮૬.
 ચંડ્રધોત : ૧૮૧, ૧૮૪
 ચણ્ડીનાસ : ૧૧૩
 ચન્દ્રગુપ્ત પહેલો : ૬૨, ૬૩, ૧૮૬
 ચન્દ્રગુપ્ત બીજો નિકમાદિત્ય : ૬૨, ૬૩
 ચન્દ્રવદન મહેતા : ૧૨૯ ૧૩૫
 ચારુદત્ત : ૧૬૪, ૧૮૩, ૧૮૪
 ચાર્વાક : ૧૮૧
 ચિત્રદર્શન : ૧૮૫
 ચિત્રાવલી : ૭૨, ૮૧, ૮૨
 ચુનીલાલ શાહ : ૯૩, ૧૪૫
 ચૌલાદેવી : ૧૪૦
 ૩૦
 ૩૩
 ડાયાધટકપર : ૧૮૫, ૧૯૫
 જનમેળય : ૧૯૩
 જય સોમનાથ : ૯૨
 જયસંઘ : ૧૧૬
 જર્નલ ઓફ ધ ઈન્ડિયન હિસ્ટોરિકલ
 મોસાઈટી - ૧૦૯
 જહાંગીર : ૧૧૭
 જાકુટિ : ૬૮
 જયસ્વાલ કાશીપ્રસાદ : ૧૯૨, ૧૯૩, ૧૯૪
 જાવડિ : ૬૮
 જિયોલોજી ઓફ ઈન્ડિયા : ૧૦૯
 જિહોલિક : ૭૦
 જ્વનસુદિયરિત : ૬૭
 જ્વરામ કાલિદાસ શાસ્ત્રી : ૧૬૬, ૧૭૦, ૭
 જૂની ગુજરાતી ગદ્યકથામંત્ર : ૧૮૬
 'નેઇએ' : ૧૮૭
 જૈનચિત્રકલ્પદ્રુમ : ૮૨ ૩
 જોશ્વકિશોર : ૨૩૩, ૨૩૪, ૨૧૦
 જ્યોતીન્દ્ર દવે : ૯૬
 ઝેર તો પીધા છે જાણી જાણી : ૨૭૯, ૧૧૬

Types of Sanskrit Drama : ૧૫૭

૧૯૧

ટિળક : ૧૦૩, ૧૦૪, ૧૦૬, ૧૦૭, ૧૦૮

ટર્કિશ : ૨૪૪, ૨૪૮

ટ્રમ્પ (ડો) ૨૪૪, ૨૪૬, ૨૪૭, ૨૪૮,

ડિનેસ્ટ્રીઝ ઓફ કવિ એઈઝ : ૧૦૦

કુસા : ૯૦

કુંગરથી સંપટ : ૧૩૬

તથાશિવાનો લેખ : ૭૦

તામ્યાયન : ૧૬૯

તુળસીકાવ્ય : ૧૩૪

તૈત્તિરીયમહિતા : ૧૦૭

ત્રિવિક્રમભટ્ટ : ૧૧૦

ત્રિશગ : ૨૩૫

દક્ષપાણિ : ૧૦૨

દસી : ૧૧૧, ૧૧૨

દમયન્તી કથા : ૧૧૦

દયારામનો અમરેહુ : ૮૩

દરિદ્ર ચારુદત્ત : ૧૬૩

દુર્લેક : ૧૮૨

દર્શનસાર : ૬૮, ૬૯

દલપત : ૨૩૫

દસરૂપકમ : ૧૫૭

દાસ, ડો. : ૧૦૩, ૧૦૪, ૧૦૬, ૧૦૭, ૧૦૮, ૧૦૯

દિવાકર : ૧૦૨

દિર્ઘદાસ : ૨૦૦, ૨૦૧

દિવ્યચક્ર : ૧૩૭

દુષ્પત : ૨૦૦

દેવપ્રસાદ ચર્મા : ૧૭૦

દેવમેનસરિ : ૬૮

દેવદિત્ય : ૧૧૦

દેવાપિ : ૯૯

દેશદીવાન : ૧૩૪

દિરેક્ રામનારાયણ : ૧૨૬, ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૨૯,
૧૩૦, ૧૩૯, ૧૪૬

ધ કોનોલોજી ઓફ એન્સાઇકલોપિડિયા : ૯૮, ૧૦૧

ધર્મજય : ૧૮૯

ધનેશ્વરચરિ : ૧૮

The book of Eras : ૬૦

ધ શક્ત ધર્મ ઇન્ડિયા : ૬૨

ધુગાકિયો : ૨૩૬

ધૂના : ૧૬૩, ૧૬૪, ૧૬૫

ધૂમ્રેતુ : ૮૮, ૯૦, ૯૧, ૯૨, ૯૩, ૯૪, ૯૫, ૯૬
૧૨૪, ૧૨૫, ૧૨૬, ૧૨૭, ૧૨૮, ૧૨૯, ૧૩૦,
૧૩૫, ૧૩૯, ૧૪૫, ૧૪૬, ૨૩૩, ૨૩૫

દુવ કે. હ. ૧, ૧૫૬, ૧૭૨, ૧૮૫, ૧૮૮,
૧૯૧, ૧૯૨, ૧૯૪, ૧૯૫, ૧૯૬

નખકુટ : ૬૫

નન્દનક : ૧૮૧

નરસિંહરાવ : ૧૨૨, ૧૩૩, ૧૮૫, ૧૯૬, ૨૨૨,
૨૩૨, ૨૩૩, ૨૪૪, ૨૪૭, ૨૪૯

નર્મદ : ૧૨૨, ૨૨૨, ૨૩૨, ૨૩૩, ૨૩૫

નલોપાખ્યાન : ૧૨૦

નવલરામ : ૧૮૫, ૨૨૨, ૨૩૨, ૨૩૩, ૨૩૫

નળચમ્પૂ (નલચમ્પૂ) : ૧૧૦, ૧૧૩, ૧૧૪,
૧૧૫, ૧૨૧

નકશાંકર : ૮૮, ૮૯, ૯૦, ૯૨, ૧૪૦, ૨૩૫
' નાગરિક ' (અંક) : ૭૨, ૧૩૫

નાગરી પ્ર. સમાની પત્રિકા : ૬૭

નાટકની પ્રાચીનતાનું દિગ્દર્શન : ૧૮૯

નાટક લક્ષણ રત્નકોશ : ૬૪

નાટ્યશાસ્ત્ર : ૬૫, ૭૩, ૭૫, ૭૬, ૭૭, ૭૮,
૮૧, ૮૨

નાટ્ય સર્વસ્વદીપિકા : ૭૩

નિરંજન : ૧૩૯

ન્યૂ ઇન્ડિયન એન્ટિક્વેરિ : ૧૦૧

ન્હાનાલાલ : ૧૨૪, ૧૨૫, ૧૨૬, ૧૩૧, ૧૩૨,
૧૩૩, ૧૩૯, ૧૫૪, ૧૭૧, ૧૭૨, ૧૭૪,
૧૭૫, ૧૭૬, ૧૭૮, ૧૭૯, ૧૮૦, ૨૦૪,
૨૦૮

પતિક : ૭૦

પદ્યરચના પ્રકારો : ૧૮૭

પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના ૧૮૭

પરિશિલ્પ : ૧૯૩

પંચતંત્ર : ૮૮

પંચરામ :

પંજતાર : ૭૦

પ્રતિભાનું લુપ્ત અંગ : ૧૮૯, ૧૯૧

પ્રવાહણ : ૨૦૦

પાઈટર : ૭૧

પાલક : ૯૯, ૧૦૨, ૧૯૧, ૧૮૨, ૧૮૪

પાંખડીઓ : ૧૫૪

પિક્ચર પેપર્સ : ૯૫

પુણિક : ૯૯, ૧૦૨

પુરુષોત્તમ : ૨૦૦

પ્રુષક : ૧૯૩

પૂર્ણાનન્દ અહીનન્દ ભટ્ટ : ૨૪૪

પ્રયુ વેન્ય : ૨૦૦

પોલકની પચીસી : ૧૮૫, ૧૮૬

પોલિટિકલ હિસ્ટ્રી ઓફ એન્સાઇકલોપિડિયા : ૯૮
૧૦૦

પ્રતાપાદિત્ય : ૬૪

પ્રલોત : ૯૯, ૧૦૨, ૨૮૧, ૧૮૪

પ્રતાપરુદ્રીયમ્ : ૧૧૧

પ્રતાપચીત્ર : ૬૬, ૭૦

પ્રતાપચીત્ર સિલાહિન : ૭૦

પ્રધાન, ડૉ. સીતાનાથ : ૯૮, ૧૦૦, ૧૦૧

પ્રભાવકચરિત : ૧૭

પ્રવચ્ચેન : ૧૪

પ્રવરસેન ખીન્ને : ૭૦, ૭૧

પ્રસેનગિત : ૧૦૨

પ્રાચીન કાવ્યમાળા : ૨૨૦

પ્રાચીન ભારતકા ઇતિહાસ : ૧૫, ૧૬

પ્રાચીન મારતીય લિપિમાળા : ૧૦, ૧૧

પ્રાપ્તિ : ૧૩૭

પ્રેમાનન્દ : ૧૧૫, ૧૬૦

પ્રેમાનન્દ : ૧૬૮

ખડુભાઈ : ૧૩૫, ૧૩૯, ૧૫૮

ખલ્લવંતરાય કંકાર : ૧૭૧, ૧૭૨, ૧૭૩, ૧૭૪,

૧૭૫, ૧૭૬, ૧૭૭, ૧૭૮, ૧૭૯, ૧૮૦,

૨૨૦, ૨૩૨

ખાણુ : ૧૬૬

ખાદર : ૬૫

ખાલભાગવતચમ્પૂ : ૧૧૬

ખાસગોદાહરણ : ૧૧૨

ખિમ્મિસાર ૯૯, ૧૦૨

ખિમ્મિસાર હર્ષક : ૯૯

ક્રુદ્ધ : ૬૦, ૯૯, ૧૦૨, ૧૮૧, ૧૮૨, ૨૦૧,

૨૦૨, ૨૦૩

ક્રુદ્ધચરિત : ૧૮૫

જહલકથા : ૧૩૫

જહલકાવ્યોહન : ૨૨૦

જહલપતિ : ૧૮૧, ૧૮૨, ૧૮૩

ખાલભાગ : ૧૦૮, ૧૦૯

ભગવદ્ગીતા (પં.) : ૬૫, ૬૬, ૬૭

ભદ્રંભદ્ર : ૯૫

ભરત : ૬૫, ૭૩

ભરતચરિત : ૧૮૫

ભરત રોહતક : ૧૮૧, ૧૮૩, ૧૮૪

ભર્તૃમિત્ર : ૬૫, ૬૬, ૬૭

ભદ્રકાટ : ૧૦૦

ભવચરિત : ૧૭૨

ભગવાનીશંકર વ્યાસ : ૧૪૬

ભવિષ્યપુરાણ : ૬૩

ભાગવત : ૯૮

ભાગવતચમ્પૂ : ૧૧૦

ભામહુ : ૧૧૨

ભારતચમ્પૂ : ૧૧૪, ૧૧૫

'ભારતી' : ૬૫

ભાવપ્રકાશ : ૬૫, ૧૧૧

ભાવમંત્રણ : ૬૮

ભાસ : ૧૬૬, ૧૭૦ મ ૧૭૦, ૧૭૦ સ

ભાંડારકર : ૧૦૮, ૨૪૪

ભીમ : ૧૧૫, ૧૧૬

ભોજચરિત : ૧૧૯

મયોવન : ૧૬૯

મણિપ્રભા નાટક : ૬૬, ૬૭

મણિભાઈ નળુભાઈ : ૧૨૨, ૨૩૨

મદનિકા : ૧૮૨, ૧૮૩

મધ્યમ : ૧૫૬

મનસુખલાલ ઝવેરી : ૧૭૧, ૧૭૨, ૧૭૮, ૧૭૯, ૧૮૦

મનુ (ચૈવરવત) : ૧૦૯, ૧૯૮, ૨૦૦

મનુભાઈ પચોળી : ૨૦૯, ૨૧૫, ૨૧૭

મનોમુકુર : ૧૩૩

મન્દાર મકરન્દ ચમ્પૂ : ૧૧૧, ૧૧૯, ૧૨૦

મન્મથ : ૧૯૫

મનુ : ૯૯, ૧૦૦

મલયાનિલ : ૯૦

મહાકોસલ : ૧૦૨

महाभारतः ८५
महावीरः ८८, १०२, १८१, १८२
महेन्द्रादित्यः १३, ११
भंगलाष्टकः १८५
भाष्मीभारतुं गीतः ८१
भातुयुगः १५, ११, १७, ७१
भान्धाताः २००
भार्कडेय पुराणतुं कर्तृत्वः १८८
भार्गोपदेशिकाः २४४
भार्वेस् ओङ्घ युनिवर्सः १०७
भासतीभाषवः ११३
भासविकाग्निमित्रः १४७, १८५
भास्त्रिभतीः ८८
भक्ति, डी. आर.
भित्र धर्माभ्यासः २३५
मुकुन्दरायः १२१
मुञ्चावभाष औचित्यः १८१
मुनशीः ८८, ८०, ८१, ८२, ८३, १३१, १३३,
१३८, १४५, १५८, १६०, २१५, २३५,
२४४
मुनि कल्याणविजयलः १७
मुंडाः १०२
मुण्डि सभायाः २२२
मुञ्चकटिकः १०१, ११३, १८१, १८२, १८५
मेकडोनडः १०८, २५२
मेकसभारः १०८
मेगस्थिनीसः १०
मेघदूतः १७२, १८५, १८१
मेघाष्टीः १३४, १३५, १३८, १४५, १४६, २२१
मेत्रेयः ११४
यजुर्वेदः १०८
यमः १०४, १०५, १०६, १०७, २००
यवनस्वांगः १०
यशवत पंड्याः १३८, १५८, १५९

यशस्तिनक्यम्भूः ११०, ११५
यशस्विनः ११६-१७० ग
यामवक्यः ११४, २०१
यिमः १०३, १०४, १०५, १०८
युगपुराणः १८२, १८३, १८४
युगपुराणना औतिहासिक तत्त्व १८८, १८९
युधिष्ठिरः ११
रत्नजितरामः ८८, ८८, ८०
रम्पीदासतु वंशवृक्षः १८८
रत्नावलिः ११३
रमणलार्थ नीलकण्ठः २३२
रमणलार्थः ८१, ८२, ८३, १२७, १३७,
१६०, २३५
रमण वकीलः ८१
रसिकवास परीक्षः १५३, १८१, १८४
राधेना पर्वतः २३५
राजतर गिणीः ११, १४, १५, ७०, ७१
राजभुगत १३४
राज गोनः ११०, १११, ११३
रामः ११८, १७० ख, २०२
रामनारायण वि. पाठकः १८१, २२०, २२५,
२३३, २३५
रामचन्द्रभणुः ११८
रामानुजः ११८
रामायणः ८५
रामायणम्भूः ११०, १११ (गोनरचिते)
रामायणम्भू (मुन्दरवशी कृत)ः १११
रामिः १६, १७
रायपुराः १३५
रायगोपरी, डो. ८८
राहुल सांक्रियायनः १८७-२०१
रिपुंनयः ८८, १०२
रुद्रः ८५
रायः १०६
रायदशिकाः ११८

लक्षितेन्दुशूनो लेभ अन्ये कुम्भारपर्वतः १८६
लीलावती छन्दकलाः १८३

ल्युङ्गीयः १६०

लोङ्गीयः १८५

लोपाः २००

वज्रस्वामीः १८३

वनराजः १४०

वरुणः २००

वद्वलः १६०, २३५

वद्वलश्रुत्यायार्थः १११

वर्तमानः १६४, १६५, १८२, १८३

वसन्तोत्सवः २०४, २०५, २०७

वसिष्ठः २०८, २०९

वडीनर (नरवाहन हत) : १०२

वाज्यापारः १८७

वाडियाः १०६

वामदेवः १८

वासवदत्ताः ८८

विद्वत्शः १८३

विक्रमः ११६

विक्रम (विक्रमादित्य) : ११, १२, १३, १४,
१५, १७

विक्रमादित्य शकारिः १४

विक्रमोर्वशीयः १७० क

विक्रमोर्वशीयः १११

विजयरायः २३२

विद्वत्शः १८३

विद्वत्सन् द्वयलोकोज्ज्वल लोक्यसः २४४, २४६

विवस्वत (विवस्वान) : १०३, १०५

विविधतीर्थकल्पः १७

विशाखपूयः ८८, ८९, १००, १०१, १०२

विशाखपूयः १८४

विष्णुप्रसादः २३२

विश्वगुणादित्यार्थः १११, ११४, ११७, ११८,
१२०

विश्वनाथः १११

विश्वनाथ लक्षः २३२

विश्वामित्रः २००, २०१, ११६, १७० :

विश्वामित्रः ११६

विषमशीलः १५, १६, १७

विषमशील रूप (वर्धन) निम्नादित्यः १७

विषमादित्यः १५, १६

विष्णुयशसः ८८

वी-टर्नीटः १०८

वृद्धगार्गीः १६२

वेदमित्रः २४८

वेदिक धर्म-उत्सवः

वेदिक भाष्यलोकाजिः १०४

वेणुः १०८

वेङ्कटायार्थः १११

व्यासः १८१

शकुन्तलानु संभारणः १७४

शतानिकरः १०२

शतु न्यतीर्थकल्पः १८

शतु न्यमाहात्म्यः १८

शम्भलग्रामः ८८

शर्विलकः १६४, १८१-१८४

शशिध्वजः १००, १०१

शंकरः २०२

शंकरेन्द्रः १७

शकुन्तलः १५०, १६३, १७१, १७२, १७
१७८, १७५, १८० क, ख

शारदातनयः १५, १११

शाकधर पद्मिनिः १६

शाविकापनः १८१

शाखिवाहनः ११, १२

शाखिकः १८३, १८४

शिष्टनागः १००, १०२

शिष्टनाग नन्दिधर्मनः ८८, १००, १०२

શ્રદ્ધક : ૧૧, ૧૭, ૧૦૧, ૧૦૨
 શ્રદ્ધકયા : ૫૫, ૧૭
 શ્રદ્ધક : ૧૦૨
 શ્રદ્ધક : ૧૦૨
 ગેપનાં કાવ્યો : ૨૦૪
 શોડાસ : ૭૦
 શ્રીહૃષ : ૨૦૩
 સગર : ૨૦૦
 સત્યવાદ અને પક્ષવાદ : ૧૮૬
 સત્યભામા : ૧૬૫
 સત્યભામાશબ્દચિંકા : ૧૭૨, ૧૯૦
 સત્યશ્રવા : ૬૨
 સદાશિવ બહેન્દ્ર : ૬૫
 સંધરા જોસન : ૧૪૦
 સપ્તવર : ૧૬૩
 સમુદ્રયમ : ૨૦૨
 (ડી. સી) સરકાર : ૭૦
 સરસ્વતીચન્દ્ર : ૮૩, ૮૪, ૮૫, ૯૦, ૯૧, ૯૨,
 ૧૩૨, ૨૩૫
 સવિપુલ : ૧૬૩
 સવિલ : ૧૬૩
 સંગીતરત્નાકર : ૭૩, ૭૪, ૭૫, ૭૬, ૭૭, ૭૮,
 ૭૯, ૮૧, ૮૨
 સંપ્રતિ : ૧૬૩, ૧૬૪
 સાક્ષરજીવન : ૮૩
 સાગરનન્દિ : ૬૪, ૬૫
 સામવેદ : ૧૦૯
 સામણ : ૧૦૬
 સાવિત્ર્યુપાખ્યાન : ૧૨૦
 સાહિત્ય હર્ષણ : ૧૧૧
 સિદ્ધસેન દિવાકર : ૬૭, ૭૧
 સિલેક્ટ ઇન્ડિકેશન્સ : ૭૦
 સિન્ધી ગ્રામર : ૨૪૬, ૨૪૭, ૨૪૮
 સિંહાદિત્ય : ૧૧૦

સુકાની : ૧૩૬ ૨૩૬
 સુદાસ : ૧૯૮, ૧૯૯, ૨૦૧
 સુનન્દા : ૯૬
 સુન્દરમ : ૧૨૭, ૧૨૯, ૧૩૧, ૧૩૨, ૧૩૬,
 સુન્દરવલ્લી : ૧૧૧
 સુભાષિતાવલી : ૬૬
 સુમિત્ર : ૯૮, ૯૯, ૧૦૦, ૧૦૨
 સૈરન્દ્રીચમ્પૂ : ૧૧૧
 સોપાન : ૧૨૭, ૧૩૭
 સોમદેવચરિ : ૧૧૦
 સોમનાથ : ૧૧૨
 સોરઠ તારા વહેતા પાણી : ૧૩૪, ૧૪૬
 સૌમિલ : ૬૬
 સ્કન્દપુરાણ : ૨૦૨
 સ્કન્દપુરાણ : ૧૯૨
 સ્કોટ : ૧૪૦
 સ્નેહમુદ્રા : ૮૩
 સ્વપ્નદ્રષ્ટા : ૧૩૭
 સ્વપ્નવાસવદત્તમ : ૧૬૩, ૧૬૬, ૧૬૮, ૧૬૦
 સ્વપ્નવાસવદત્તા ઉપર નવો પ્રકાશ : ૧૮૯, ૧૯૦

હરુમલાટક : ૧૫૭
 હરગોવિંદદાસ : ૮૮
 હરગણી શુભા : ૧૧૮
 હર્ષ ૬૪, ૬૬, ૬૭,
 હર્ષનું વાર્તિક : ૬૫
 હર્ષવર્ધન : ૬૭
 હર્ષવર્ધન વિક્રમાદિત્ય : ૬૫
 હર્ષવર્ધન : ૬૪, ૬૫, ૬૬, ૬૭, ૭૦, ૭૧
 હિન્દ અને બ્રિટાનીયા : ૧૩૭
 હિરણ્ય : ૬૪
 હિરણ્યકશિપુ : ૫૬, ૬૦
 હું બાવો ને મંગલદાસ : ૯૫
 હેમચન્દ્ર : ૧૫૭, ૧૧૨